us Natur und Geisteswelt
ng wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

Th. Volbehr

Bau und Leben der bildenden Kunst

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig–Berlin

Chemie in Küche und Haus. Von Professor Dr. Abel.
[illegible]

Christentum (s. a. Jesus). Aus der Werdezeit des Christentums. Von Professor Dr. J. Geffcken.
[illegible]

Dampf(maschine). Dampf und Dampfmaschine. Von Professor Dr. R. Vater. Mit zahlreichen Abbildungen.
[illegible]

Darwinismus s. Abstammungslehre.

Drama (s. a. Theater). Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt. Von Prof. Dr. G. Witkowski. Mit einem Bildnis Hebbels.
[illegible]

Eisenbahnen (s. a. Technik; Verkehrsentwicklung). Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und jetzige Verbreitung. Von Professor Dr. F. Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen.
[illegible]

Eisenhüttenwesen. Das Eisenhüttenwesen. Erläutert in acht Vorträgen von Professor Dr. H. Wedding. Mit 12 Figuren im Text. 2. Auflage.
[illegible]

Entdeckungen. Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen. Von Prof. Dr. S. Günther.
[illegible]

Erde (s. a. Mensch und Erde). Aus der Vorzeit der Erde. Von Professor Dr. Frech. Mit zahlreichen Abbildungen.
[illegible]

Ernährung (s. a. Alkohol). Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von Prof. Dr. Johannes Frentzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln.
[illegible]

Farben s. Licht.

Frauenbewegung. Die moderne Frauenbewegung. Von Dr. Käthe Schirmacher.
[illegible]

Fortsetzung [illegible]

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
68. Bändchen

Bau und Leben der bildenden Kunst

Von
Theodor Volbehr

Mit 44 Abbildungen im Text

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1905

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit macht den Versuch, auf einem neuen Wege in das Verständnis der bildenden Kunst hineinzuführen. Sie vermeidet es absichtlich, die einzelnen Merkmale der künstlerischen Äußerungen aller Völker und Zeiten aufzuzählen, und sucht dafür die wirkenden Kräfte zu zeigen, durch die solche Merkmale entstehen. Denn sie ist aus der Erkenntnis herausgewachsen, daß auch die eingehendsten Beschreibungen der Epidermis der bildenden Kunst nichts von der Begeisterung zu erwecken vermögen, die das gemeinsame Beobachten ihrer Lebensbedingungen in allen gesunden Seelen hervorruft. Solche Begeisterung aber ist die Vorbedingung für ein wirkliches Verstehen der bildenden Kunst. Goethe hat wieder einmal das rechte Wort gefunden, als er sagte: „Die Kunst läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum." Nichts aber erweckt in uns Menschen ein größeres Erstaunen und eine größere Bewunderung, als das Erkennen der Gesetzmäßigkeit alles materiellen und alles ideellen Lebens.

Magdeburg, Dezember 1904.

Theodor Volbehr.

Inhaltsverzeichnis.

I. Die Vorbedingungen.

II. Der Bau.

III. Das Leben.

Verzeichnis der Abbildungen.

I. Die Vorbedingungen.

a) Aufnehmen, Verarbeiten, Schaffen.

Wir wissen es längst, daß die Hände des Menschen von seiner frühesten Entwicklung an als raffende Organe in seinen Diensten standen, als Werkzeuge, um sich die Dinge, die er für seine eigenen Zwecke nutzen konnte, heranzuholen, sie festzuhalten, sie zu bewältigen. Wundt ist der Meinung, daß aus dieser ursprünglichen Verwendung der Hände als Greiforgane, „in welcher der Mensch den analogen Tätigkeiten der ihm nahe stehenden Tiere nur dem Grade, nicht dem Wesen nach überlegen" sei, in allmählicher, stufenweis fortschreitender Entwicklung die erste primitivste Form pantomimischer Bewegung, die hinweisende Gebärde, sich gebildet habe. „Sie ist genetisch betrachtet nichts anderes als die zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung."*)

Wir vergessen aber leicht, daß hinter dieser greifenden Bewegung, hinter dieser „zur Andeutung abgeschwächten" Willensäußerung noch immer der gleiche Wille steckt, der den festen Griff selbst veranlaßt. Es braucht keinem Menschen gesagt zu werden, daß der zupackende Griff nichts anderes zum Ausdruck bringt als die Absicht der Besitzergreifung, aus dem Verlangen heraus, sich durch diese Besitzergreifung in irgend einer Beziehung zu bereichern. Es muß aber so nachdrücklich wie möglich betont werden, daß auch die abgeschwächte Greifbewegung, die Hindeutung, in ihren primitivsten Anfängen aus dem gleichen Verlangen geboren wird. Die erste hinweisende Gebärde des Menschen ist nichts anderes als eine nicht bis ans Ziel gelangte Greifbewegung.

Wir können das am Kinde beobachten. Sobald die unbewußten Bewegungen aufhören und die ersten Erfahrungen

*) Wilh. Wundt, Völkerpsychologie. Leipzig 1900, I, S. 226.

das Lebensverlangen in bestimmte Richtungen lenkt, greift das Kind nach den Dingen, die ihm begehrenswert erscheinen. Nicht nur nach Dingen, die zur Nahrung dienen können, sondern auch nach Dingen, deren Glanz das lichtdurstige Auge erfreut, nach blitzenden Ringen und nach spielenden Sonnenstrahlen. Und wenn die Erfahrung gelehrt hat, daß Sonnenstrahlen nicht zu packen sind, dann tritt an die Stelle der greifenden Handbewegung die hinweisende Geste wie ein stilles, geistiges Besitzergreifen, die Finger krümmen sich nicht mehr, um zu fassen, sondern sie strecken sich, um den Strahlen näher zu kommen.

Aus dem gleichen Verlangen nach einem Bereichern der eigenen Natur erwachsen also die Bewegung des zupackenden Heranziehens und die Bewegung des anscheinend so platonischen Hinweisens; und aus diesen beiden Bewegungen entwickeln sich die zwei bedeutsamen Tätigkeiten des Künstlers, das Ergreifen des Materials, der Stoffe seiner Kunst, und das schöpferische Gestalten. Wir werden gleich sehen, wie das geschieht.

Das erfolggekrönte Zupacken ist die Vorbedingung für jede mögliche Verwendung des Erbeuteten. Läßt die ergriffene Beute sich nicht verzehren, um auf diese Weise dem Lebensorganismus vermehrte Lebenskraft zuzuführen, dann läßt sie sich vielleicht zum Schutz des Körpers gegen Gefahren von seiten der Menschen und Tiere oder gegen die Unbilden des Wetters verwenden, und wenn auch das nicht, so doch vielleicht, um den Körper mächtiger, wirkungsvoller erscheinen zu lassen, um durch das Beutestück Ehren und Ansehen zu gewinnen.

Wie leicht spricht sich das aus. Und doch, welche gewaltigen Perspektiven eröffnen sich plötzlich unseren Blicken! Das bloße Andeuten dieser Möglichkeiten zeigt uns, welchen Vorsprung der Mensch dem Tiere abgewonnen hat. Wenn der Löwe ein Wildstück getötet hat, dann begnügt er sich damit, das Fleisch des Tieres zur Sättigung zu verwenden. Der Mensch aber nutzt das gefällte Tier ganz anders aus. Das Fleisch dient seinem Lebensunterhalt, das Fell zur Erwärmung des Körpers, zur besseren Dichtung seiner Hütte, und die Zähne dienen zum Schmuck seines Halses. Die Bedürfnisse des Menschen sind vielseitigere, und daher sind die Verwendungsmöglichkeiten für alle Gaben der Natur zahlreicher.

Den Menschen unterscheidet nichts so auffällig von den anderen Lebewesen wie die Unzufriedenheit mit dem, was die

Natur ihm unmittelbar verliehen hat, oder — wenn man lieber will — das Verlangen nach einer Steigerung seines ganzen Daseins, in der äußeren Erscheinung sowohl wie in der Bereicherung aller Lebensgenüsse. Nicht als wenn er nicht bereits auf der niedrigsten Stufe deutlich empfände, wie manches er vor den anderen Tieren voraus hat. Aber er genießt dies Gefühl nicht in sattem Behagen, sondern er verlangt mehr und immer noch mehr. Seine natürliche Schönheit genügt dem Menschen nie und nirgends. Auf die mannigfaltigste Weise sucht er sie zu heben. Unerschöpflich ist er darin, immer neue Mittel und Wege zu finden, seinen Körper in eigenartiger Weise zu schmücken. Er plündert zu solchem Zwecke alle Reiche der Natur. Alles, was kreucht und fleucht, was die Meereswellen an den Strand werfen und was in den Tiefen der Erde versteckt liegt, muß dem Menschen dazu dienen, die eigene Erscheinung auf eine höhere Stufe zu heben.

Die raffenden Organe, die Hände, können sich gar nicht genug daran tun, immer Neues, Erleseneres heranzuholen; aber der Mensch begnügt sich nicht damit, Dinge heranzuholen, die er unmittelbar für den Schmuck des Körpers oder für den Schmuck des Heims verwenden kann; er eignet sich auch alle sonstigen Stoffe seiner Umgebung an, in der Hoffnung, etwas daraus machen zu können. Er fühlt sich als Herr aller Dinge und hat das unausrottbare Bedürfnis, allen Dingen, die er beherrscht, seinen Stempel aufzudrücken. Er fällt die Bäume des Waldes, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen, er bricht Marmorblöcke aus dem Grund, um sie zu verarbeiten, er gräbt den Ton und schlägt die Metalle aus dem Gestein, pflanzt und züchtet, alles nur, um immer neue Nahrungsstoffe für seine Künstlerschaft heranzuholen.

Und nicht genug damit. Die königliche Kraft des Erobereres im Menschen äußert sich nicht nur im Ergreifen aller materiellen Dinge des Daseins mit den Händen. Sie nimmt auch mit den Greiforganen der Augen alles auf, was die Sinne nur irgend fassen können.

Was die Augen wahrnehmen, das ist das reichste Material für den Künstler. Jedes andere Material, das die Hände greifen können, ist armselig — mit dem Anschauungsgut des Künstlers verglichen. Welche Fülle von Stoffen Tag für Tag, und jeden Tag neu und frisch und lockend. Unabsehbar reihen

sich die Wahrnehmungen aus der ganzen umgebenden Welt aneinander, in üppigerem Reichtum als die Bäume des Waldes, wenn der Künstler einen Stamm braucht, in reicherer Schönheit als die Muscheln am Strande, aus denen er seiner Geliebten einen Schmuck sucht.

Und die Augen können nicht anders, als diese ganze Fülle des Seins und Geschehens aufnehmen und dem Innern des Menschen weitergeben.

Und was fängt das Innere des Menschen mit diesen aus der Umwelt errafften Schätzen an?

Es verarbeitet sie.

Alles, was der Mensch für sein künstlerisches Bedürfnis aufnimmt, seien es die Beutestücke seiner Jagdzüge oder die Wahrnehmungen seiner Augen, das wirkt in dem Menschen wie Samenkörner in einem guten Erdreich. Sie bleiben nicht in dem Zustande, in dem sie aufgenommen wurden, sondern sie entwickeln sich, verändern ihre Gestalt und es bleibt nichts als ein mehr oder minder dunkles Erinnern an die ursprüngliche Form.

Was der Mensch an materiellen Stoffen von der Natur aufnimmt, das gestaltet er um, verziert es, beschneidet es, reiht es zusammen, kurz prägt es neu. Jede Halskette des Wilden beweist es, jede armselige Hütte.

Und nicht anders geschieht es mit den Wahrnehmungen, die das Auge des Menschen macht. Der Mensch kann gar nicht anders, als sie umgestalten zu seinem höchst persönlichen Eigentum, zu subjektiven Vorstellungen.

Man hat lange geglaubt, daß der erste Schritt zur Kunst das direkte Nachzeichnen nach der Natur gewesen sei. Jede Schiefertafel, die von einer Kinderhand mit Zeichnungen bedeckt ist, jedes bekritzelte Renntiergeweih kann es beweisen, wie irrig diese Ansicht ist. Der erste Versuch, zu gestalten, ist stets ein Arbeiten aus der Erinnerung, gewissermaßen ein knapper Bericht über das, was der Seele des Zeichners als das Wichtigste an dem Gegenstand erschien, den er jetzt darstellt. Dieser gezeichnete Bericht wird nicht das Wesentliche an sich, sondern nur das in den Augen des Neu-Schöpfers Wesentliche wiedergeben, also lediglich das, was sich seinem Innern als Vorstellung eingeprägt hat, nicht die jeweilige Wahrnehmung.

Wir wissen, wie exakt der photographische Apparat in unserem Auge arbeitet. Aber die Aufnahmen, die er anfertigt,

werden keineswegs in unserem Innern fixiert und zur gelegentlichen Verwendung aufbewahrt, sondern sie werden durch neue Aufnahmen verwischt, undeutlich gemacht. Aber es bleibt von diesen Aufnahmen in der Erinnerung ein mehr oder minder verschwommenes Bild, in dem diejenigen Züge, die dem Besitzer der aufnehmenden Augen besonders auffielen, auch besonders stark betont sind, während andere vollständig fehlen. Das eben ist die Vorstellung, die sich aus Wahrnehmungen gebildet hat. Das ist die Ummodelung der objektiven Dinge der Umwelt zu einem persönlichen Erlebnis des Künstlers.

Unzweifelhaft ist dies ein sehr wesentlicher Teil der künstlerischen Tätigkeit des Menschen, wenn er auch völlig unbewußter Natur ist.

Denn nach dieser, seiner persönlichen Vorstellung, nicht aber nach der objektiven Wirklichkeit der Natur, sucht jeder Künstler sein Werk zu gestalten, der primitivste ebensowohl wie der reifste.

Das Kind will einen Mann und eine Frau zeichnen. Es zeichnet zuerst einen großen Kopf, dann einen Körper mit vier dünnen abstehenden Gliedern. Das ist der Mann. Darauf wird ein zweiter übertrieben großer Kopf gezeichnet und daran ein spitzes Dreieck mit zwei Gliedmaßen zu den Seiten des Dreiecks. Das ist die Frau. Aus seinen Wahrnehmungen ist dem Kinde eine Vorstellung erwachsen, die sich recht weit von der Wirklichkeit entfernt, die aber deutlich zeigt, daß dem Kinde als das Wichtigste am Körper der Kopf erscheint und als das Unterscheidende zwischen den beiden Begriffen Mann und Frau das Fehlen bezw. das Vorhandensein eines langen Rockes.

Der primitive Künstler einer vorgeschichtlichen Zeit will ein bemanntes Boot darstellen. Das Charakteristische ist in seiner Erinnerung die regelmäßige Wiederholung der senkrechten Linie in einer Reihe von sitzenden Gestalten zu der langen Horizontalen des Bootes. Und er zeichnet eine lange Linie mit leichtem Bug, und senkrecht zu ihr eine Reihenfolge von kurzen, dicken Strichen mit verdickten Köpfen. Das ist ihm als Vorstellung aus seinen Wahrnehmungen geblieben.

Und der große Künstler? Er will eine Venus schaffen, und das Erinnerungsbild aus aller Frauenschönheit, die er in in Natur und Kunst gesehen hat, steigt vor ihm auf; und sein

Ideal — das will heißen: die Vorstellung, die er sich von einem vollendeten Frauenkörper gebildet hat — verlangt danach, lebendig zu werden.

So ist allemal die Vorstellung das Modell, nach dem der Künstler arbeitet.

Ist das nicht eine starke Übertreibung?

Sehen wir nicht täglich die Künstler vor der Natur sitzen und bei jedem Pinselstrich emsig auf das Original in der Landschaft blicken? Beweist nicht jeder Porträtmaler, daß man nicht nach einer Vorstellung, sondern nach der Wirklichkeit malen muß, um ein geschätzter und auch ein guter Porträtmaler zu sein?

Ja, sagt nicht einmal Lionardo da Vinci: „Das Bild ist das preiswürdigste, das die größte Übereinstimmung mit dem dargestellten Objekte zeigt", und an anderer Stelle: „Laß das lebendige Ding sich in einem Spiegel reflektieren, dann stelle dein Bild neben das Spiegelbild und vergleiche beide miteinander"? Und haben nicht alle ernsten Künstler, alle weitsichtigen Kunstfreunde seit ewigen Zeiten gemahnt, daß die Natur die beste Lehrmeisterin sei?

Ganz gewiß! Und dennoch hat der Japaner Shiu-zan recht, wenn er sagt: „Es ist durchaus nicht wesentlich, die Natur genau zu kopieren. Eine Zeichnung kann eine sehr treue und gute Darstellung einer Naturerscheinung und dennoch ein sehr armseliges Kunstwerk sein. Auf der anderen Seite kann ein Gemälde einen hohen künstlerischen Rang verdienen, ohne den Tatsachen der Natur gerecht zu werden."*) Hätte Lionardo da Vinci wörtlich recht, dann wäre eine farbige Photographie das preiswürdigste aller Bilder, und die Meisterschaft Lionardos selbst stände auf einer tieferen Stufe als die Leistungskraft einer photographischen Platte.

Das Mißverständnis ist leicht begreiflich. Selbstverständlich muß die Natur zugrunde liegen; sie kann gar nicht genau genug vom Künstler studiert werden. Aber wehe dem Künstler, der bei dem Studium an der Oberfläche bleibt, der nicht ins Innere der Natur, in das Nichtzusehende, in das Instinktivzufühlende hineingeht, dem nicht beim Studium eine Vorstellung

*) Zitiert von E. Große, Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen 1900. S. 222.

von dem Wesen des Gegenstandes, den er malt, begeisternd aufgeht!

Nicht der ist ein großer Porträtmaler, der die Hautoberfläche mit allen ihren Poren und Fältchen exakt wiederzugeben weiß, sondern nur der, der sich von dem Charakter der Persönlichkeit, die er malt, eine lebendige Vorstellung gemacht hat und der es versteht, diese Vorstellung in seinem Werke lebendig zu gestalten.

Helmholtz hat einmal gesagt: „Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben, sondern nur übersetzen.“ Man könnte dem Worte entgegnen: ein rechter Künstler hat auch niemals die Absicht, die Natur abzuschreiben.

Wer das Abschreiben der Natur versucht, der tut es als ein Schüler, um seine Wahrnehmungen schärfer und eindringlicher zu gestalten, oder er tut es, weil ihm die Kraft fehlt, aus Wahrnehmungen lebendige Vorstellungen sich zu erwecken. Der Meister aber, der schreibt nicht ab, selbst wenn es dem Blicke des Vorübergehenden scheint als „kopiere“ er die Natur, sondern er sucht nur durch das Modell das Bild seiner Vorstellung sich lebendiger zu erhalten. Das ist es, was Max Liebermann — der stets vor der Natur malt — meint, wenn er schreibt: „Wir malen aus dem Gedächtnis. Das Modell kann der Maler nicht abmalen, sondern nur benutzen, es kann sein Gedächtnis unterstützen.“

Daraus erklärt es sich auch, daß zwei verschiedene Künstler dieselbe Landschaft, denselben Kopf, dieselbe Blume so ganz verschieden „auffassen“. Ihre Vorstellung ist — entsprechend der Eigenart ihrer Persönlichkeit — eine verschiedene und deshalb wird aus einer und derselben Wahrnehmung hier ein anderes Bild gewonnen als dort.

Wenn das schon der Fall ist bei Vorstellungen, die auf ganz bestimmten Wahrnehmungen beruhen, die bis ins einzelne hinein nachgemessen werden können: wie viel mehr ist das der Fall bei Vorstellungen, die nicht auf exakten Wahrnehmungen, sondern auf inneren Erfahrungen, auf Überzeugungen und Empfindungen beruhen! Unter der Einwirkung der verschiedenartigsten Einflüsse steigen in der Menschenseele Bilder auf, die nicht unmittelbar aus den photographischen Aufnahmen der Augen herstammen, wenn sie auch mit tausend Fäden an die Wirklichkeit gebunden sind; und diese phantastischen Bilder,

diese Traumgestalten verlangen zum mindesten mit derselben Energie danach, gestaltet zu werden, wie es die schlichteren Vorstellungen nach den Wahrnehmungen des Tages tun. Hier kann nun allerdings kaum mehr davon die Rede sein, daß die Natur eingehend zu Rate gezogen werden müßte im Sinne jenes Lionardoschen Wortes. Wohl aber in jenem anderen Sinne, daß ihr Wesen erkannt und berücksichtigt werden muß; denn auch bei dem phantastischesten Bilde wird in irgend einer Beziehung die Natur das Vorbild sein. Kein Gedanke eines Dichters fliegt so hoch, daß er sich ganz lösen könnte von aller Wirklichkeit und von ihren inneren Gesetzen. Auch im Gestalten eines mystischen Traumes, in der Verkörperung eines Fabelwesens ist es notwendig, jene Gesetze des Lebens, die der Alltag lehrt, nicht außer acht zu lassen. Deshalb wirken die Gestalten Böcklinscher Phantasie so stark, weil wir ihr organisches Leben fühlen, während die unmöglichen Fabeltiere eines Hieron. Bosch nur unsere Lachlust reizen.

So sehen wir, daß es sich im letzten Grunde bei allen Vorstellungen, die ein Mensch, ein Künstler haben kann, um die Verarbeitung von irgend welchem Material handelt, das ihm das Leben entgegenbringt, das äußere oder auch das innere Leben.

Diesem ersten Teil der schöpferischen Tätigkeit des Menschen schließt sich der zweite Teil unmittelbar an: die eigentlich hervorbringende Tätigkeit, die nun nicht mehr verändert, sondern die neu schafft, die nicht mehr das gefundene Bernsteinstück beschneidet, sondern die es mit anderen Fundstücken zu einer Kette zusammensetzt, wie sie nirgends in der Natur existiert; und die andererseits nicht mehr aus Wahrnehmungen innerliche Vorstellungen bildet, sondern die nach diesen Vorstellungen mit heißem Bemühen neue, persönliche Werke schafft.

Daß der Mensch von dem Verarbeiten der zufällig gefundenen Materialien zu einem Schaffen, Erschaffen neuer, seinen besonderen Absichten dienenden Gegenstände kommen mußte, ist ohne weiteres klar. Man wird sogar behaupten können, daß die Absicht einer neuen Verwendung der erbeuteten Herrlichkeiten der Verarbeitung vorausgegangen sein wird. War einmal in dem Menschen das Bedürfnis vorhanden, die eigene Erscheinung durch fremde Zutaten zu heben, dann ergab

sich der Dreiklang: Aufnehmen, Verarbeiten, Schaffen als eine einheitliche Forderung von selbst. Und das Gleiche geschah überall, wo der Mensch Wünsche befriedigen, Zwecke erreichen wollte mit den Materialien, die ihm von der Natur geboten wurden. Das weite Gebiet des Schmückens und Konstruierens und Bauens tut sich vor unseren Augen auf. Wir stehen an der Eingangspforte des gesamten Kunsthandwerks und der Architektur.

Weniger einfach liegt die Sache dort, wo es sich um das Gestalten von Vorstellungen handelt.

Wie kommt der Mensch, der Künstler im Menschen, dazu, Dinge zu gestalten, die er nicht zum Schmuck des Körpers, nicht zu den Schutzvorrichtungen seines Daseins und zu ihrem Schmuck verwenden kann? Wie kommt er dazu, die Bilder, die sein Vorstellungsvermögen aus den Wahrnehmungen des Tages gebildet hat, wieder von sich zu geben?

Man antwortet: vermöge seines schöpferischen Talents, vermöge seines Bedürfnisses, zu gestalten.

Sehr gut. Das Bedürfnis ist natürlich vorhanden. Es ist jenes Verlangen, das wir als eine Kraft alles Lebenden kennen, das Verlangen, den Überschuß an Reichtum wieder abzustoßen, nicht nur rezeptiv zu sein, sondern auch produktiv. Aber wie entsteht die spezifisch künstlerische Tätigkeit, die Tätigkeit des Modellierens, des Zeichnens, durch die der Mensch seine Vorstellungen als Kunstwerke von sich gibt? Man kann doch nicht wohl annehmen, daß der erste, der den Namen Mensch verdiente, so instinktiv gebosselt und gezeichnet habe, wie er zu seinem Lebensunterhalte Tiere erschlug und Früchte von den Bäumen pflückte.

Wir tun am besten, wieder dort anzuknüpfen, wo wir den Menschen als still Begehrenden seine Hand ausstrecken sahen nach unerreichbaren Dingen.

Wir lernten die hinweisende Gebärde als eine Art resignierte Abbreviatur für die greifende Bewegung kennen. Solcher Hinweis aber war natürlich nur da am Platze, wo es sich um einen Gegenstand handelte, der unmittelbar sichtbar war.

Wie nun aber, wenn der Gegenstand sich außerhalb des Gesichtsfeldes befand? Dann tritt an die Stelle der hinweisenden Gebärde die Gebärdensprache, eine Bilderschrift, die

mit Hilfe der Finger Erinnerungsbilder derjenigen Gegenstände, die gemeint sind, in die Luft hineinbildet. Wie wichtig eine derartige Bildersprache in primitiven Entwicklungsstufen des Menschen sein mußte, als Ersatz und als Ergänzung der Sprache, als Hilfsmittel der Verständigung zwischen Fremdsprachigen, das leuchtet unmittelbar ein. Und nichts spricht dagegen, daß diese Gebärdensprache jeder modellierenden und zeichnenden Tätigkeit vorausgegangen ist.

Wilh. Wundt sagt: „Noch bevor das im Geiste vorausgeschaute Objekt unter der bildenden Hand in dauerndem Material entsteht, zeichnet diese Hand ein rasch vergängliches Bild in der Form einer Gebärde, welche die Umrisse des Gegenstandes dem Auge vorführt. So ist hier für ein primitives Schaffen die nachbildende Gebärde, die sich nötigenfalls beliebig wiederholen und verbessern läßt, gleichzeitig Vorübung und Entwurf für das auszuführende Werk, analog wie auf einer späteren Stufe der Kunstentwicklung die Skizze."*)

Wenn Wundt aber fortfährt: „Zuerst entsteht die zeichnende Kunst. Auf Felswänden und Baumrinden zeichnet der Mensch einer primitiven Kultur die Gegenstände seiner Umgebung, menschliche Gestalten, Tiere und Bäume, den Kampf, die Jagd. Entsprechend der zeichnenden Gebärde sind fast nur die Grenzlinien der Gegenstände und auch diese nur in den vorzugsweise der Aufmerksamkeit sich aufdrängenden Teilen gezeichnet. Die ersten plastischen Versuche gehören bereits einem vorgerückteren Stadium an, trotzdem sie sich weiter von der Wirklichkeit entfernen;" — so dürften in diesem Punkte die Ansichten des geistreichen Philosophen nicht ganz das Richtige getroffen haben; die historische Reihenfolge wird vielmehr die umgekehrte gewesen sein.

Scheint doch das plastische Nachbilden der Gegenstände durch Hände und Finger die ältere Form der Gebärdensprache, älter und leichter verständlich als das Hineinschreiben der Umrißlinien in die Luft durch den ausgestreckten Zeigefinger. Noch heutigen Tages ist unseren Kindern das nachbildende Fingerspiel zur Wiedergabe von Tiergestalten vertrauter als die Konturenzeichnung in die Luft hinein; wie denn überhaupt die noch so roh geschnitzte Puppe bedeutend früher dem Kinde

*) W. Wundt, Völkerpsychologie. S. 227.

verständlich ist als die genaueste Umrißzeichnung auf einer Fläche.

Da nun auch die Ausgrabungen in vorgeschichtlichen Höhlen den Nachweis geführt haben, daß die ältesten Arbeiten der Kunst plastische Arbeiten sind,*) so dürfen wir wohl annehmen, daß die Entwicklung der Dinge etwa die folgende war:

Nachdem die Hand des Menschen durch lange Zeit hindurch gewohnt war, ein rohes, plastisches Abbild mit beiden Händen in die Luft zu formen, führte der Zufall einem Menschen mit starker Einbildungskraft und starker Gestaltungslust einen Gegenstand in die Hand, einen Knochen, einen Baumsplitter, der dunkel an irgend eines der gewohnten Abbilder erinnerte. Wenige Nachhilfen mit einem scharfen Stein ließen die Ähnlichkeit noch größer erscheinen und weckten damit die Lust, gleiche puppenartige Gebilde immer wieder zu schnitzeln. Die Anfänge der Plastik waren da. Als dann die Routine zu einer sicheren Beherrschung der Aufgabe geführt hatte, runde Gestalten herzustellen, reizte es einmal einen Künstler, solche Gestalt auch dort anzubringen, wo es unmöglich war, sie vollrund zu gestalten, etwa auf einem Jagdgerät, an einer Felswand. So konnte nur die Andeutung der Rundplastik, das Relief, entstehen. Aus dem Relief wurde dann leicht, je flacher das Material für die Aufnahme des Bildwerks wurde, die geritzte Umrißzeichnung. Endlich entstand dann wohl das Bedürfnis, die Umrißzeichnung mit Farbe zu füllen und zu beleben. So war aus plastischen Anfängen die Kunst der Malerei entstanden.

Die gestaltende Kraft im Menschen hatte Mittel und Wege gefunden, sich die Eingangstore zu den Reichen des Kunsthandwerks, der Architektur, der Plastik und der Malerei mit allen ihren Nebenreichen zu erobern.

Sehen wir nun zu, nach welchen Prinzipien sie ihre Herrschaft ausübt, oder zunächst einmal, nach welchen Prinzipien sie das Land, das ihr übergeben ist, anzubauen sucht, ob nach persönlichen Launen oder nach festen Gesetzen, die in der Natur des Menschen begründet sind.

---

*) Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1898. S. 49 ff.

b) Linien-, Form- und Raumgefühl.

So unzweifelhaft es ist, daß der Mensch mit einem unerschöpflichen Quantum von Unzufriedenheit geboren wurde, daß ihm die Gaben der Natur, die er als Mitgift erhielt, zu keiner Zeit genügten, und daß er immer wieder die Hände ausstreckte nach fremdem Gut, um seinen Besitz zu mehren, ebenso unzweifelhaft ist es, daß der Mensch von jeher auf seine eigene Erscheinung stolz war. Auch der primitivste Mensch war zu allen Zeiten der Meinung, daß er weit erhaben über allen anderen Lebewesen stehe, und freute sich deshalb aller unterscheidenden Merkmale.

Gerade aus diesem Grunde aber hatte er stets das Bedürfnis, auf die unterscheidenden Merkmale seines Körpers, auf das, worauf er stolz war, so nachdrücklich wie möglich hinzuweisen.

So ist es durchaus begreiflich, daß sich der Mensch von jeher seines aufrechten Ganges, der stattlichen, emporgereckten Gestalt lebhaft freut. Je mehr er sich seines Wertes bewußt ist, je mehr er das Gefühl hat, unter seinesgleichen eine besondere Rolle zu spielen, desto stolzer richtet er sich auf, desto mehr betont er durch ein Emporheben des Kopfes die Eigenart seiner menschlichen Erscheinung. „Er wirft den Kopf in den Nacken," das ist noch heute ein Ausspruch, der andeutet, daß der Träger dieses Kopfes stolz, selbstgefällig ist.

Und gilt es, diese Geste des Menschenstolzes stärker zu betonen, dann sucht man, dem Haupte „eine Elle hinzuzusetzen", sei es durch Federschmuck oder durch Helmzier, durch Diademe oder durch Kronen. Das betont die gereckte Haltung, läßt die Menschengestalt wachsen und die Wirkung um so imponierender sein.

Die Bewegung des Emporreckens aber hat zur unmittelbaren Folge ein Herausdrücken der Brust und ein freies Strecken des Halses. Und so erscheint eine herausgedrückte Brust, ein schlanker, weit aus den Schultern gehobener Hals ebenfalls als ein Beweis jener freien, stolzen Gesinnung, die das Haupt zum Licht emporzwang. Das ist heute noch so und ist immer so gewesen. Und wie man den Stolz der aufrechten Haltung gern durch den emporstrebenden Schmuck des Hauptes zu stärkerer Wirkung brachte, so liebte man es auch, die gewölbte Brust durch hängende, leicht die Wölbung nachzeichnende

Ketten mehr zu betonen und den gestreckten, geschmeidigen Hals durch lose, jeder Bewegung nachgehende Schnüre noch geschmeidiger erscheinen zu lassen. Mit anderen Worten, man suchte die natürlichen Tugenden des menschlichen Körpers mit Hilfe äußerer Zutaten mehr ins Auge fallen zu lassen.

Bis ins einzelne hinein zeigt sich das gleiche Bestreben. Freute sich der Mensch der Muskelkraft seiner Arme oder des freien Spiels des lockeren Handgelenks, dann suchte er dort durch den festen Reif die pralle Spannung der Muskeln, hier durch loses Gehänge die leichte Beweglichkeit der geschickten Hände klar und energisch zu betonen.

Und fehlte es ihm an den Vorbedingungen für die Hinzutat eines beweglichen Schmuckes, dann mußte ein Unterstreichen in des Wortes eigentlichster Bedeutung durch Farbstriche oder durch Hauteinschnitte erfolgen. Narbenzeichnung und Tätowierung waren wohl ursprünglich nichts anderes als solche Betonungen, Umrandungen und Verzierungen derjenigen Teile des Körpers, deren Wert man in das gehörige Licht setzen wollte: das kriegerische Antlitz, die tapfere Brust.

Ja, man kann noch einen Schritt weiter gehen: der Stolz auf die eigene Erscheinung hat vielfach zu einer Betonung der natürlichen Rassenschönheit in bezug auf die Hautfarbe geführt. Keine Rasse hält ihre Hautfarbe für häßlich und jede sucht durch Schminktopf und Puder, durch Kohle und Fett und durch weislich gewählten Schmuck das Charakteristische der eigenen Farbe stärker zu betonen. Große*) erwähnt, daß die Queensländer Kohle und Fett auf ihren Körper reiben, um noch tiefer schwarz zu erscheinen als sie es von Natur sind, daß dunkelfarbige Völker bei der Wahl ihres beweglichen Schmuckes helle Farben bevorzugen, die gelbfarbigen aber schwarze Farben. Durch den Gegensatz wird die Rassenfarbe so stark wie nur irgend möglich hervorgehoben.

Wir sehen aus dem allen, daß die Freude an der eigenen körperlichen Erscheinung der schöpferischen Lust im Menschen die Richtung gewiesen hat, daß also die erste künstlerische Tat des Menschen unzweifelhaft die gewesen ist, den eigenen geliebten Körper so wirkungsvoll — wie es die Verhältnisse eben gestatteten — herzurichten.

---

*) Ernst Große, Die Anfänge der Kunst. Freiburg 1894.

Sobald er aber diesen ersten Schritt aus dem Triebe nach Bereicherung seiner selbst, wenn man will also aus dem Triebe nach Vervollkommnung, getan, mußte er bald inne werden, daß dieses Schmücken seiner Person nach verschiedenen Seiten hin von starker Wirkung war. Dem anderen Geschlechte gegenüber steigerte es den imponierenden Eindruck der Persönlichkeit, unterstützte also die Liebeswerbung aufs nachdrücklichste; und dem Feinde gegenüber ließ es die männlichen Fähigkeiten, die körperliche Leistungskraft noch stärker erscheinen als sie war, und vermehrte dadurch die Chancen des Sieges.

Kein Wunder, wenn sich in der Folge der Trieb der Selbsterhaltung (dem Feinde Schrecken zu erregen) und der Trieb der Fortpflanzung (dem Weibe Bewunderung und Liebe einzuflößen) mit dem Triebe, die natürliche Schönheit aus Selbstgefallen zu steigern, aufs innigste verband, so daß eine Trennung dieser drei Quellen des Schmuckbedürfnisses nicht immer möglich ist.

Man darf wohl annehmen, daß dieser Dreibund, wenn er sich einmal zusammengefunden hatte, um die gestaltende Kraft im Menschen auszunutzen, nicht beim Körperschmuck Halt machte, sondern daß er gemeinsam weitere Forderungen stellte, die den Schutzvorrichtungen für das Wohl der Menschen, den Beziehungen der beiden Geschlechter zueinander und der Ausgestaltung der Persönlichkeit dienen konnten.

Uns aber erscheint es zunächst von der größten Bedeutung, daß alle diese Bemühungen von demselbem Zentrum ausgingen, nämlich von dem Lebensdrang des Menschen. Aus Trieben heraus, die auf das Allerengste mit den Bedürfnissen seines Lebens und mit den Entwicklungsfaktoren der Gattung zusammenhingen, betätigte sich sein künstlerischer Sinn. Da werden wir ohne weiteres den Schluß ziehen dürfen, daß die Art und Weise dieser Betätigung ebenfalls aufs engste mit der Eigenart der menschlichen Natur zusammenhängt, daß die Gesetze des künstlerischen Schaffens — wenn solche überhaupt existieren — ihre Begründung in der physischen und psychischen Veranlagung des Menschen haben.

Wenn der Mensch stolz ist auf seinen aufrechten Gang, wenn er sich der elastischen Bewegung seiner Muskeln freut, wenn er aus seiner herrischen Gestalt und aus der Betätigung seiner natürlichen Bewegungskraft den Anlaß nimmt, sich als

Künstler zu erweisen, dann wird die Funktion des Stehens, die Funktion des Schreitens, menschliche Ruhe und menschliche Bewegung für sein Empfinden sicher eine besondere Sprache sprechen.

Das Stehen gibt dem Menschen das Gefühl der Festigkeit, der sicheren, wachsamen Ruhe. Daher erscheint ihm alles, was aufrecht steht, fest und sicher. Krankheit, Alter beugt den Rücken, daher ist die aufrechte Linie ein Zeichen von Kraft und Gesundheit.

Wenn die Senkrechte sich nach rechts oder links neigt, dann entsteht das Gefühl der Unsicherheit. Und dieses Gefühl verläßt den Menschen erst wieder, wenn durch irgend eine sichtbare äußere Einwirkung oder durch das Bewußtsein von starken, wenn auch verborgenen haltenden Kräften der aus dem Lot gebrachten Senkrechten der Schein der Haltlosigkeit genommen wird. Der schiefe Turm von Pisa wird jedem Menschen einen unbehaglichen Eindruck machen, weil sein Auge die Kraft nicht sieht, die den Seitendruck des Bauwerks aufhebt, und weil alle Erfahrung lehrt, daß Bauwerke umfallen, wenn sie von der Senkrechten wesentlich abweichen (Abb. 1). Dagegen stört es keinen Menschen, wenn ein Baum sehr erheblich vom lotrechten Wuchs abweicht, freilich nur so lange, als die menschliche Vorstellung dem Wurzelwerk die Kraft zutraut, den Fall des Baumes zu verhindern. Eine sehr schräg stehende Riesenpappel beunruhigt uns, während wir bei einer ebenso schräg wachsenden Weide nicht das leiseste Gefühl der Beunruhigung haben.

Daraus geht schon hervor, daß der Mensch in seiner Kunst die senkrechte Linie rein gefühlsmäßig bevorzugen wird, sobald es sich für ihn darum handelt, Kraft, Gesundheit, Festigkeit, Sicherheit zum Ausdruck zu bringen, und daß er von ihr nur dann abweichen wird, wenn er durch dieses Abirren etwas Besonderes zum Ausdruck bringen will. Das Diadem muß senkrecht auf der Stirn sitzen, wenn es den majestätisch ruhigen Eindruck, den der Träger, die Trägerin machen will, erhöhen soll (Abb. 2). Ist die höchste Erhebung einer Königskrone nicht in der Mitte, ist sie zur Seite geneigt, dann ist die Wirkung zerstört, dann ist an die Stelle ruhiger Gelassenheit für den Beschauer der Eindruck des Schwankens, der Unsicherheit, der mangelnden Herrschaft über Körper und Geist getreten. Soll dagegen die Ausgelassenheit, die verwegene Keck-

heit zum Ausdruck gebracht werden, dann ist es durchaus berechtigt, ja, dann ist es notwendig, die Achse zu verschieben.

Federn an einer Seite des Kopfes angebracht, eine ver-

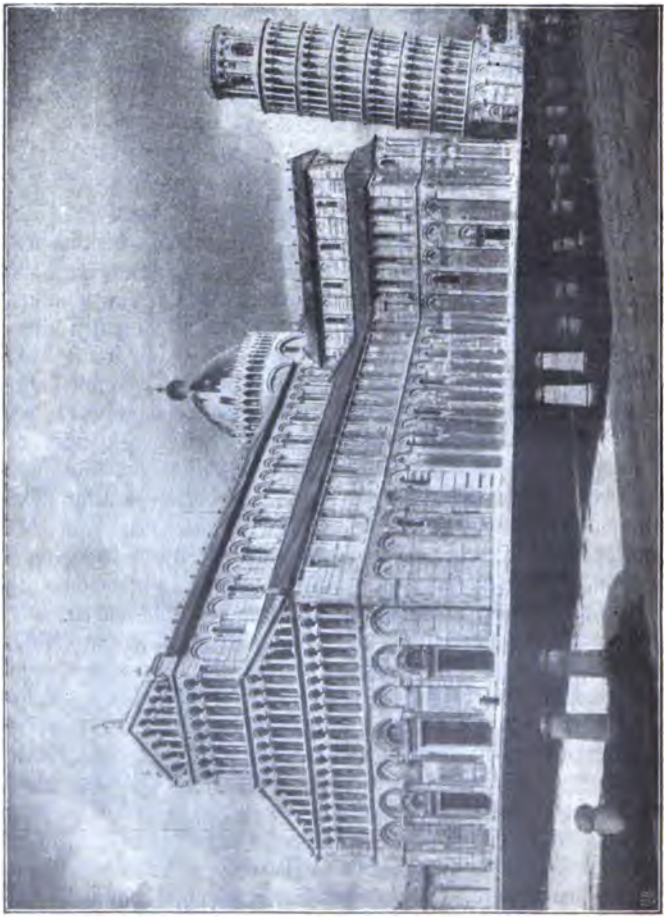


Abb. 1. Dom und schiefer Turm zu Pisa (Nach Photographie.)

schobene Kopfbedeckung mit seitlichem Schmuck wirken kriegerisch wild, unternehmungslustig, draufgängerisch. (Abb. 3.) Man vergleiche die Wirkungen der verschiedenartigen Kopfbedeckungen

unserer Armee, z. B. die der Infanteristen und die der Ulanen. Oder man vergleiche den Eindruck, den ein hoher Zylinderhut hervorbringt, mit der lustigen Wirkung eines keck aufs Ohr gesetzten Jägerhutes.

Und dann schreite man weiter zur Betrachtung von Werken der Kunst. Überall wird man das Wirken des gleichen Gesetzes beobachten: senkrechte Linien geben das Gefühl der Festigkeit, der ruhigen, beherrschenden Kraft.

Werden in einem Kunstwerk die senkrechten Linien so häufig wiederholt, daß ihre Vielheit ins Auge fällt, dann wirken sie wie eine Reihe von Ausrufungszeichen hinter den Worten Kraft, Festigkeit, sie verstärken ihren Eindruck zur Strenge, zur Starrheit, zur rücksichtslosen Härte, zum „Bilde ohne Gnade".


Abb. 2. Grabplatte Bernhard v. Breidenbachs im Dom zu Mainz.
(Nach Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke ꝛc. T. 405.)

Eine kannelierte Säule wirkt schlanker, aber in sich fester als eine glatte Säule; die parallelen Längsfalten in byzantinischen Heiligengestalten wirken streng und hart (Abb. 4); die senkrechten Linien der Böcklinschen Toteninsel sprechen zu uns von der feierlichen Starrheit der Todesruhe.



Abb. 8. Landsknecht. Kolorierte Federzeichnung. (Nach Hefner-Alteneck T. 556.)

Ein wenig ist diese Starrheit dadurch gemildert, daß ein Teil der senkrechten Linien des Felsens und der Cypressen sich nach oben hin zusammenfindet, daß also die Energie der Aufwärtsbewegung eine leichte Beugung erfährt.

Etwas Verwandtes liegt in der Wirkung hoher gotischer Kirchenschiffe, nur das bei diesen der Charakter des Hinaufziehens und Verbindens der senkrechten Linien durch rhythmische Wiederholung der weichen Kurven noch stärker betont wird. (Abb. 5). Dem Eindruck der Ruhe, der majestätischen Feierlichkeit ist die finstere Strenge genommen. Die Linien richten sich nicht herrisch empor als Symbole eines unerbittlichen Selbstbewußtseins, sondern sie neigen gewissermaßen leise das Haupt, wie fest und sicher sich auch die Gestalt emporreckt.

Auch das entspricht ja durchaus menschlich-körperlicher Gewohnheit, wenn es gilt, der Verehrung und allen Tugenden ehrfurchtsvoller Bescheidenheit, selbstgewollter, mannhafter Unterordnung Ausdruck zu verleihen.

Wird aber die Unterordnung zur sklavischen Unterwerfung, dann knicken die Kniee ein, der Rücken krümmt sich und die Stirn berührt den Boden: die stolze Senkrechte der menschlichen Natur ist dahin. Und das Gefühl der lastenden Schwere, das demütigende Gefühl, zur Erde zurückgeworfen zu sein, lähmt alle Daseinslust, alle schaffende Kraft. Das ist kein Gefühl, das den jungen Kunstgeist reizen konnte, die zerknickte, gekrümmte Linie als bedeutsames Element in seine Kunst aufzunehmen.

Ganz anders steht es mit der horizontalen Linie.

Wenn der Mensch fest und gelassen auf der Erde stand und seine

Augen geradeaus sandte, dann blickte er über eine im wesentlichen horizontale Fläche, stand er am Meeresufer, dann sah er, wohin er auch die Augen wandte, eine endlose Wasserwüste, begrenzt von einer horizontalen Linie; stand er auf Bergeshöhen, wieder sah er in verschwimmender Ferne die wagerechte Linie des Horizontes. Und zu dieser wagerechten Linie der Erdoberfläche seines Gesichtskreises standen alle denkbaren anderen Linien wie zu ihrem festen Fundamente in Beziehung. Die ruhige Sicherheit seiner aufrechten Haltung erhielt erst dann wirkliche, anstrengungslose Festigkeit, wenn der Grund zu seinen Füßen nicht abschüssig, sondern horizontal war und die Mauer erschien erst dann stabil, wenn sie auf einer Ebene sich erhob.



Abb. 4. Elfenbeindeckel einer Evangelien-Handschrift. Würzburg, Universitäts-Bibliothek. (Nach Hefner-Alteneck T. 39.)

So wurde dem Menschen die Horizontale nicht minder wichtig als die Senkrechte. Sie war ihm gewissermaßen die notwendige Ergänzung zur Senkrechten. Sie gab dem energischen Willen, der sich in der lotrechten Linie aussprach, die breite Stütze geduldiger Ruhe, sie gab der starken Betonung persönlichen Wesens den nicht minder starken Untergrund eines universellen Daseins; sie zog die Umwelt des Menschen in sein persönlichstes Interesse hinein. Sie war aber auch die Linie seiner tiefsten, alle Energieen lösenden Ruhe, des Schlafes. Daher

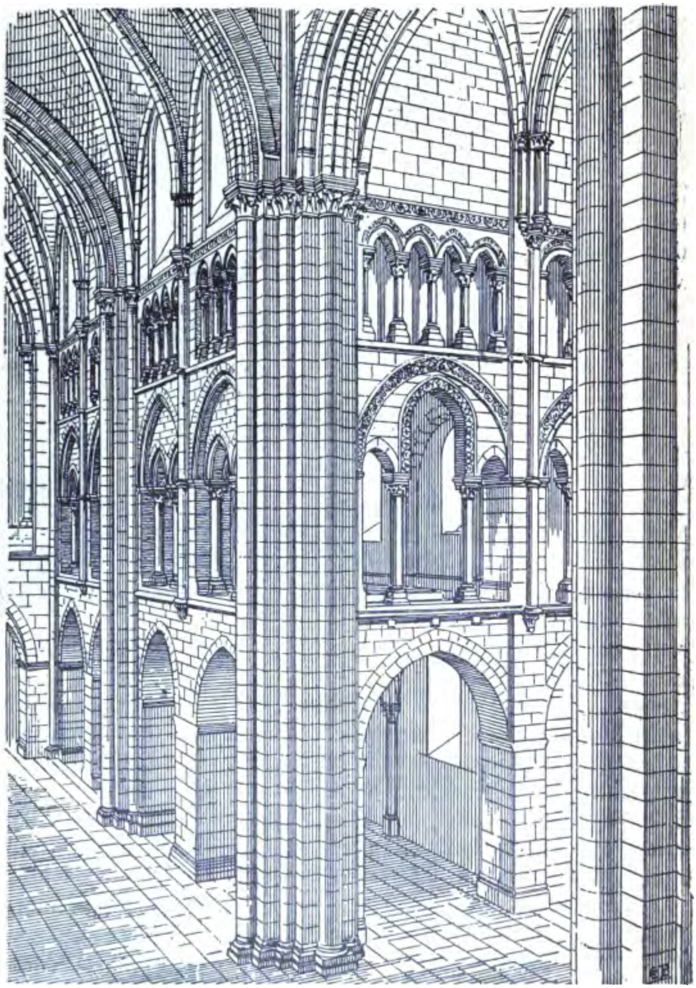


Abb. 5. Blick in den Dom zu Limburg a. d. Lahn. (Nach Dehio und v. Bezold.)

erscheint die horizontale Linie immer als eine Linie des Ausruhens und gleichzeitig als eine Linie, die als Unterbau für alle Dinge der Welt so notwendig ist, daß man sie als etwas

absolut Selbstverständliches empfindet, also in der Regel ihrer Bedeutung gar nicht inne wird.

Die Senkrechte empfindet man immer, die Horizontale aber empfindet man nur dann, wenn sie stark unterstrichen, also wiederholt betont wird oder wenn sie durch irgend eine kontrastierende Linie besonders hervorgehoben wird. Dann erst übt sie den ganzen Stimmungseindruck aus, der ihr eigen ist. Mehrfache horizontale Linien übereinander machen das natürliche Haften der Wagerechten am Boden bemerkbarer, sie machen den Eindruck des Schweren, Lastenden. Quergestreifte Röcke erscheinen bekanntlich immer breiter als der Länge nach gestreifte, und jedes Gebäude, in dem die Horizontalen stärker betont sind als die Vertikalen, erscheint schwer und massiv. Am klarsten zeigt eine Nebeneinanderstellung zweier Domfassaden die Bedeutung durchgehender Horizontallinien. Während der deutsche Dom unaufhaltsam gen Himmel strebt, zeigt die Pariser Notre Dame in der wiederholten Durchführung breiter Horizontalfriese eine fast lastende Gewichtigkeit (Abb. 6 u. 7). Eigentümlich wirkungsvoll in ihrer natürlichen Schwere, die geradezu schwermütig anmutet, sind auch die gehäuften wagerechten Linien in der Pietà Max Klingers. Die zwei kurzen Senkrechten der trauernden Gestalten scheinen dazu zu dienen, die durch sie durchbrochenen Horizontalen noch schärfer zu markieren (Abb. 8).

Denn endlose flache Linien haben zumal dann etwas Schwermütiges, wenn diese Linien durch vereinzelte senkrechte Linien unterbrochen und dadurch die Eintönigkeit der Horizontalen immer von neuem ins Bewußtsein gerufen wird.

Völlig aufgehoben aber wird der Eindruck der Eintönigkeit, wenn diese senkrechten Linien nicht als Senkrechte wirken, weil sie durch Kurven oder lange abfallende Linien mit der wagerechten Linie verbunden sind, also in einer Hügelkette. Da tritt an die Stelle des Gefühles der Ruhe in ihren verschiedenen Abarten das Gefühl der Bewegung.

Bewegte Linien sind daher nicht als Varianten der Senkrechten und der Wagerechten zu betrachten, sondern als etwas genau so Gegensätzliches wie es das Ruhen des menschlichen Körpers im Stehen und Liegen und das Bewegen des Menschen im Schreiten und Drehen ist.

Beobachten wir einen Augenblick den primitiven Menschen in irgend einer Tätigkeit, die zu seiner Selbsterhaltung nötig



Abb. 6. Fassade des Kölner Doms. (Nach Lübke.)

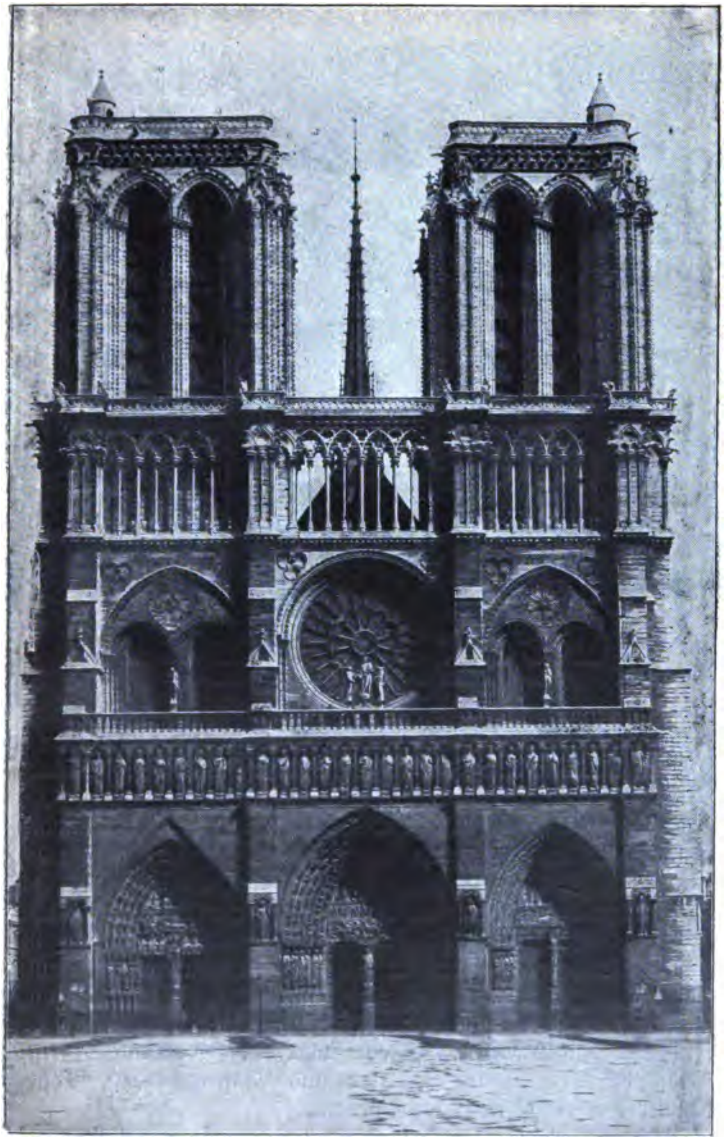


Abb. 7. Fassade von Notre Dame zu Paris. (Nach Photographie.)



Abb. 8. Pietà von Max Klinger.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin.
Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft

oder zweckdienlich ist. Er schwingt die Keule, sie im Kreise herumwirbelnd, durch die Luft und läßt sie auf den Schädel des Höhlenbären niedersinken oder — eine ganz andere Bewegung — er holt mit dem Speere in gerader Linie nach hinten aus und schleudert ihn geradlinig gegen den heranstürzenden Feind. Er bohrt eine Steinspitze, sie fleißig um ihre Achse drehend, in die Geweihstange eines Renntiers, um sich einen Beilgriff zu schaffen, oder — wiederum die gegensätzliche Bewegung — er hebt und senkt die steinbewehrte Faust, um scharfe, schneidende Splitter vom Feuersteinknollen abzusprengen. Immer, bei jeder Bewegung, die er macht, übt er entweder das Drehen und Kreisen oder das Heben und Senken; selbst im Tanzen, im Schreiten und Laufen handelt es sich immer um die gleichen Bewegungen.

Das Drehen oder Kreisen, wenn es mit der Absicht auf eine bestimmte Wirkung geschieht, ist entweder — und da

knüpfen wir an die großen Bewegungen der Weltkörper, an die Prinzipien alles Lebens an — eine zentrifugale oder eine zentripetale Bewegung, sie geht entweder von einem Zentrum aus, um sich langsam in Spirallinien zu erweitern, oder sie geht von einer Außenlinie in Spirallinien auf einen Mittelpunkt zu. In beiden Fällen wirkt die Bewegung wie die starke Leidenschaft des Erobern-Wollens. Das eine Mal glauben wir das allmähliche Umfassen weiterer und immer weiterer Kreise von einem festen Mittelpunkt aus zu fühlen, das andere Mal die konzentrierte Energie, aus der Weite in das Zentrum der Lebensabsichten zu gelangen.

Im gleichmäßigen Heben und Senken steckt für unser Empfinden ein weniger leidenschaftliches Tun, eine stillere Energie, das Fortschreiten in ruhigem, tätigem Gang, die gleichmäßige Lebensäußerung des Atmens, des rhythmischen Pulsschlages.

Karl Scheffler hat eine sehr interessante Beobachtung gemacht.*) Er veranlaßte verschiedene Künstler, die „fähig waren, sich mit Hilfe der Phantasie in ein dramatisch gespanntes Gefühl hineinzureden", sich selbst verschiedene Stimmungen zu suggerieren, und zwar das eine Mal Energie und das andere Mal Sinnlichkeit, und diese Stimmungen durch den Zeichenstift zu entladen. Und was ergab sich? „Die Linie der Energie ist nicht eine Gerade, sondern eine wagerecht fortschreitende Bewegung wie ein deutsches, sehr lang gezogenes und abgerundetes 'm'. Es ist wie ein Atemholen in der Linie." Die Linie der Sinnlichkeit ist aber „eine stets mehr oder minder zitterige Spirale, die von außen sich verjüngend in einem Punkt mit starkem Druck endigt."

Wir werden uns nun kaum wundern, wenn wir in den allerersten Äußerungen künstlerischer Tätigkeit auf diese natürlichen Bewegungslinien des Menschen stoßen.

Wollte der primitive Mensch zum Schutze seines Körpers zwei Felle vereinigen, dann bohrte er Löcher in die Ränder und zog sie mit Bastfäden oder Darmstriemen zusammen, und die nähende Hand wiederholte rhythmisch die Bewegung des Hebens und Senkens.

Dadurch entstand nicht nur das zusammengesetzte Gewand, sondern zugleich eine regelmäßige Folge von Löchern (als Folge der Spiralbohrung) und von Querlinien. Und weil der Mensch

*) Mitgeteilt in der Zeitschrift „Die Kunst". Jahrg 1901 Heft 10.

stets stolz auf jede Arbeit ist, die für sein Wohlbehagen eine Steigerung bedeutet, so freute er sich dieser gleichmäßigen Folge von Löchern und Strichen, die ihm selbst ein redender Beweis von seiner Geschicklichkeit waren, und er empfand sie als einen wirkungsvollen Schmuck (Abb. 9).

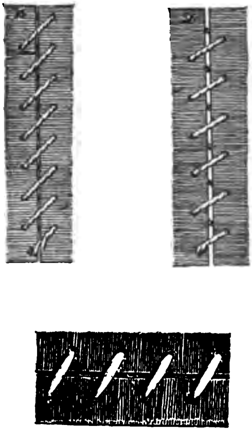


Abb. 9. Schema der Nähtechnik. (Nach Const. Uhde, Die Konstruktionen u. Kunstformen d. Architektur.)

So konnte es kommen, daß er auch dort, wo es nicht gerade notwendig, als Merkzeichen seines künstlerischen Könnens Löcher und Striche anbrachte oder — falls vielleicht Löcher unzweckmäßig — punktartige Eindrücke und schräge, kurze Linien. Die Gefäße der ältesten Steinzeit des Nordens zeigen gar keine Verzierungen oder eben eingestochene Punkte und bisweilen in gleichen Abständen kurze Querstriche.

Die Punkte stellen gewissermaßen das Schlußzeichen der Spiralbewegung dar, während die kurzen, rhythmischen Querstriche den wichtigsten Teil der Doppelbewegung, nämlich das Senken der Hand erkennen lassen, zu dem das Heben doch eigentlich nur die notwendige Vorbedingung ist.

Nun aber zeigt die älteste Kunst, daß der Mensch nicht lange an dieser knappen, abgekürzten Niederschrift seiner Bewegungsresultate (Loch und Grundstrich) festhielt, sondern daß er bald zu einer ausführlicheren Wiedergabe der Bewegungen selbst schritt, die ihm gleichbedeutend mit Lebensäußerungen waren.



Abb. 10. Tongefäß von Butmir. (Nach Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst.)

Die neolithischen Gräberfunde zeigen zahlreiche Gefäße, die mit völlig ausgebildeten Spiralen und mit den rhythmischen Zeichen des Senkens und des Hebens der Hand bedeckt sind (Abb. 10 u. 11), bisweilen auch mit merkwürdigen Mischungen aus beiden Bewegungen (Abb. 12).

Die beiden charakteristischen Bewegungsmotive des Menschen

sind als künstlerische Ziermotive von dem Gestaltungsbedürfnis des Menschen aufgenommen worden; und nun entwickelt sich aus diesen Anfängen und aus der Verquickung der beiden Linien ein formales Motiv nach dem andern.

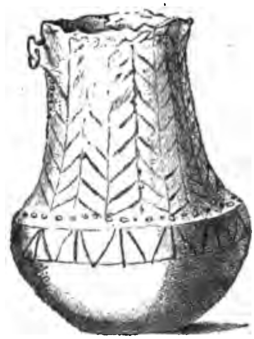


Abb. 11. Westpreuß. Urne. (Nach Hoernes.)

Daß durch ein derartiges Kreuzen und Verschieben der Linienmotive auch die psychische Wirkung sich verschiebt, das ist selbstverständlich. Das eigentliche Wesen der Spirale muß sich verflüchtigen, wenn die Linie nicht bis zum natürlichen Zentrum gelangt, sondern wenn sie auf halbem Wege eine Rückwärtsbewegung antritt und dann zu einer neuen halben Spiralbewegung weiterschreitet, wie z. B. in der Mäanderlinie, oder wenn sie sich — statt sich im Streben nach dem Mittelpunkt zu verjüngen — befriedigt zu einem Kreise zusammenschließt, oder wenn die Energie der ursprünglichen Spiral-Absicht sich in einem weichen Schaukeln wechselnder, sich gegenseitig aufhebender Richtungstendenzen, in einer Wellenlinie, selbst aufhebt.



Abb. 12. Tongefäß von Butmir (Nach Hoernes.)

Und wenn nun gar in diese runden Kurven die geraden Linien der Senkrechten und der Horizontalen hineingeraten, oder wenn die schreitenden Linien des Auf und Ab sich durchkreuzen, wenn gerade Linien und Rundlinien sich rhythmisch zusammenfügen, immer entsteht dann für das feine Gefühl des Künstlers etwas Neues und Eigenartiges. Denn jede Linie hat in der Kunst eine bestimmte Sprache. Wenn auch die Sinne der meisten Menschen heute zu abgestumpft sind, um deutlich zu empfinden, welcher Wohllaut in dieser, welcher harte Klang in jener Linie liegt: der echte Künstler empfindet diese

Eigensprache der Linie aufs tiefste. Jene Frühzeiten aber, in denen die Kunst entstand, die schufen die erste Formenwelt aus dem unbewußten Instinkt ihres Lebens heraus; genau so, wie sie zum kreisenden Tanz und zur rhythmischen Arbeit ohne Lehrmeister gelangten.

Daraus geht schon hervor, was man von der Anschauung zu halten hat, daß die geradlinigen Verzierungen der Frühzeit „geometrischer Art" seien und von der weiteren Anschauung, daß die Spirale der nordischen Gefäße der mykenischen Spirale entnommen sei.

Selbstverständlich begann die Spirale eine größere Rolle noch als bisher zu spielen, als die Bronzetechnik die Freude an gerundetem Draht, an gezogenen und aufgelöteten und aufgenähten Spiralen, Wellenlinien, Kreisen bringen mußte und selbstverständlich wurde die geometrische Musterung von Schlangenhäuten und Tierfellen von dem Momente an für die Zierkunst der Menschen bedeutungsvoll, da die Nachbildung der umgebenden Welt in das Arbeitsgebiet der menschlichen Kunst aufgenommen wurde. Die Anfänge aber aller Linienkunst sind in der Natur des Menschen selbst begründet. Und zwar sind die Linien der Ruhe (Senkrechte und Wagerechte) das konstruktive Gerüst seiner Kunst; die Linien der Bewegung aber (Spirale und rhythmisches Schreiten) sind berufen, das konstruktive Gerüst mit lebendigem Schmuck zu füllen, dem festen Knochengerüst das Fleisch hinzuzufügen. Das gilt nicht nur von der Ornamentik, sondern auch von jeder freien Komposition eines Kunstwerkes. Und hier knüpfen wir wieder dort an, wo wir die Horizontallinie und ihre psychische Wirkung im Kunstwerke verließen.

Die schreitende Bewegung in einer Komposition hat immer einen Zug von Energie, von frischem, tatkräftigem Leben; und das um so mehr, je eckiger die Linien zueinander stehen. Je weicher die Linien werden, je mehr sie der aufgelösten Spirale der Wellenlinie ähneln, desto weichlicher erscheint die Bewegung. Soll nun in einem Bilde ein Vorgang dargestellt werden, der von großer Aktivität, von energischem Leben sprechen muß, dann ist es unmöglich, die Darstellung in weichen Wellenlinien zu halten; während umgekehrt ein Vorgang, der ein gewisses genießendes Behagen ausströmt, nicht wohl der weichen Kurven entbehren kann.

Der Rhythmus der Linie spielt in der bildenden Kunst eine nicht minder große Rolle als der Rhythmus des Tons in der Musik, der Rhythmus des Wortes in der Poesie spielt. Auch er hat die Fähigkeit, sich hundertfach wandeln zu können, bald im feierlichen Schritt einherzugehen, bald im Menuettschritt zu hüpfen. Aber es wäre falsch, auf dieses Prinzip der natürlichen Bewegung des Menschen alles zu basieren, was an Geheimnissen in der Linienfreude der menschlichen Kunst steckt. Wir sahen schon, welche Bedeutung die bewegungslose Senkrechte als ein Abbild des stehenden Menschenkörpers hat, und wir sahen, welche Bedeutung die Horizontale der Erdoberfläche, des Fundamentes seines Daseins, für die Linienkunst des Menschen hat. So dürfen wir annehmen, daß auch sonst alles, was bedeutungsvoll für das Leben des Menschen wird, sofern es sich in Linien auszusprechen vermag, auf die künstlerische Anschauung des Menschen einwirkt.

Das Hinaufsteigen der Morgensonne am Himmelszelt bedeutet allen Geschöpfen, die das Abhängigkeitsgefühl der Sonne gegenüber haben, Freude, das Hinabsteigen der Abendsonne erweckt das Vorgefühl der Schrecken der Nacht. So ist allen Menschen das Empfinden für die Sprache dieser steigenden und sinkenden Kurven so tief eingeprägt, daß die Graphologen behaupten, ansteigende Schriftzüge charakterisierten optimistisch-emporstrebende Naturen, herabsinkende Linien aber deuteten auf Resignation und mangelnde Lebensenergie.

Und das weite Himmelsgewölbe, diese wunderbare Linie des Halbkreises, die nichts Lastendes hat, weil sie überall gleich weit vom Zentrum entfernt ist, die das Gefühl der Freiheit gibt und die doch alles sichernd und schützend zusammenzuhalten scheint, sollte sie keine Rolle in der Kunst des Menschen spielen? Es mag lange gedauert haben, bis die Kunst die Kraft fand, die Sprache dieser Linie nachzusprechen, aber seit das Pantheon seine Kuppel über den Häuptern der Römer wölbte (Abb. 13), ist auch diese gewaltige Bogenlinie ein Ausdrucksmittel menschlicher Kunst geworden. Und je mehr die sozialen Beziehungen der Menschen zueinander wuchsen, je weiter und freier der Sinn, je zusammenhaltender die gemeinsamen Interessen der Menschen wurden, eine desto größere Rolle spielte und spielt diese starke und weite Linie. Wir erblicken sie an den Brücken, die sich über Abgründe spannen und getrennte Länder zu-

ſammenbinden, wir ſehen ſie an den Rieſenhallen, die ſich über dem Verkehr, der Arbeit und der Luſt der Völker wölben.

Es gibt ſchlechterdings nichts in der Welt des Menſchen,

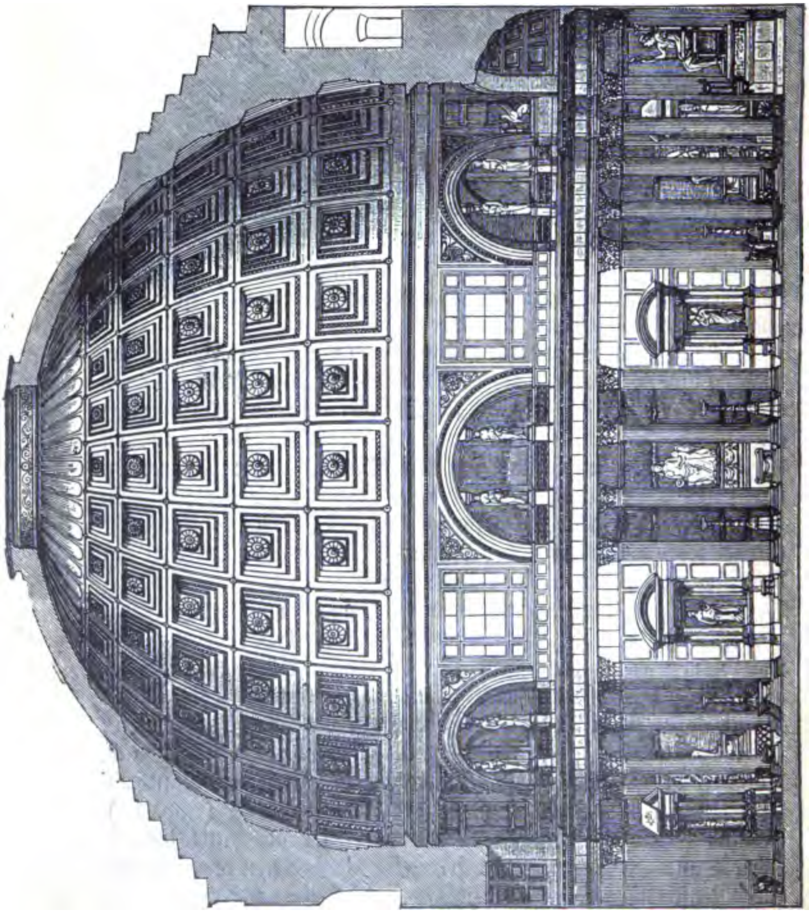


Abb. 13. Durchſchnitt des Pantheons. Urſprüngliche Anlage. (Nach Adler.)

das nicht anregend auf ſein künſtleriſches Liniengefühl eingewirkt hätte, vorausgeſetzt, daß es in kraftvollen Linien zu ihm ſprach.

Nun aber gibt es in der Umwelt des Menschen sehr viel Dinge, die nicht durch eine einzige charakteristische Linie zu seinem Künstlersinn sprechen, sondern durch das Ganze ihrer körperlichen, aus vielen Linien sich zusammensetzenden Erscheinung, durch ihre Form, ihre Gestalt.

Wie setzt sich der Künstler im Menschen mit dieser Form auseinander?

Um darauf antworten zu können, müssen wir zunächst den wunderbaren Apparat des menschlichen Auges betrachten. Der Frage des Liniengefühls läßt sich aus den physiologischen Bedingungen des menschlichen Lebens im allgemeinen nahekommen, das Formgefühl aber ist unerklärlich ohne die Kenntnis vom Bau des menschlichen Auges.

Unsere Augen sind so konstruiert, daß sie nicht nur sehen, d. h. das Bild der Umwelt wie eine photographische Platte aufnehmen, sondern auch tasten können, daß sie also die körperliche Form der Dinge aufnehmen können.

Wundt sagt: „Die allgemeinen Eigenschaften des Tastsinns wiederholen sich beim Gesichtssinn, aber in weit feinerer Ausbildung. Der Sinnesfläche der äußeren Haut entspricht die Netzhautfläche mit ihren pallisadenartig gestellten, ein überaus feines Mosaik empfindender Punkte bildenden Zapfen und Stäbchen. Den Bewegungen der Tastorgane entsprechen die auf die Gesichtsobjekte sich einstellenden und den Begrenzungslinien derselben entlanglaufenden Bewegungen der beiden Augen."*)

Daraus ergibt sich ein Doppeltes. Bleibt die Netzhautfläche unbeweglich, dann erhalten die empfindenden Zäpfchen den Eindruck als eine Art von gleichmäßiger Berührung, als wenn dies ruhende Mosaik einen Abdruck von den Dingen der Außenwelt aufnähme: ein Flächenbild erscheint; tasten dagegen die Augen einen in ihrer Nähe befindlichen Körper vermittels des Bewegungsorganismus des Auges ab, dann erhalten sie einen völlig anderen Eindruck von dem besichtigten Objekt. Hildebrandt schildert sehr lebendig, wie sich die Erscheinung des betrachteten Gegenstandes mit jedem näher tretenden Schritte des Beschauers verändert: „Tritt der Beschauer näher hinzu, so daß er verschiedene Stellung und Akkommodation der

*) Wilh. Wundt, Grundriß der Psychologie. Leipzig 1901. S. 140.

Augen braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in einem Blick und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegung mit verschiedener Akkommodation zusammensetzen. An Stelle der Gesamterscheinung treten verschiedene Einzelerscheinungen, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelerscheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, daß er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfokus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt."*)

Was ist nun die innerste Absicht eines solchen Abtastens? Doch zweifellos, den betasteten Körper kennen zu lernen. Der Naturmensch umkreist förmlich mit seinen Blicken jeden Gegenstand, dem er sich nähert, um sich selbst zu beruhigen, daß keine versteckte Gefahr auf ihn lauert. Das sind gewiß primitive Anfänge. Aber die Empfindung, die ein von seinen Genossen versprengter Krieger vor unübersichtlichem Dickicht, vor einem Felsblock, der zum Schlupfwinkel dienen konnte, naturgemäß hatte, die Empfindung einer Beunruhigung gegenüber unklaren Verhältnissen, die ist den Menschen in allen Zeiten geblieben. Und Künstleraugen, deren Empfindungsfähigkeit aufs äußerste gesteigert sind, die empfinden jeden Körper, der dargestellt ist und dessen Formen sie sich nicht sofort aus dem Schatz ihrer Vorstellungen derartig ergänzen können, daß sie das Gefühl haben, ihn völlig zu übersehen: sie empfinden solchen Körper als unerfreulich, ja als peinigend. Hildebrandt, der als Bildhauer sicher besonders geeignet ist, in diesen Dingen als Zeuge zu dienen, sagt: „Die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht eben darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen."

---

*) Ad. Hildebrandt, Das Problem der Form. II. Aufl. S. 89.

Es dient also das Abtasten dazu, der Menschenseele das störende Gefühl unklarer Verhältnisse zu nehmen, ihr die erwünschte Ruhe zu geben. Natürlicherweise wird also der Kunsttrieb des Menschen auch das Bedürfnis haben, jeden Körper, den er darstellt, so übersichtlich wie möglich zu gestalten, alles, was an ihm interessant ist, wiederzugeben und nur das Nebensächliche zu verschweigen.

Daher schafft er zunächst plastisch, bemüht sich aber, das Wesentliche der Erscheinung auf einer Seite zusammenzubringen, so daß der Blick es schnell überfliegen kann. Und als er beginnt, seine Vorstellungen von einem Gegenstand auf einer Fläche wiederzugeben, da sucht er möglichst alles zu geben, was seine Vorstellung von den Dingen aufgenommen hat, er sucht sie körperlich erscheinen zu lassen, soweit das irgend angeht. Ihm helfen dazu Schattierung und Modellierung, bisweilen aber auch primitivere Mittel. Um den Eindruck einer Tiefe zu geben, das

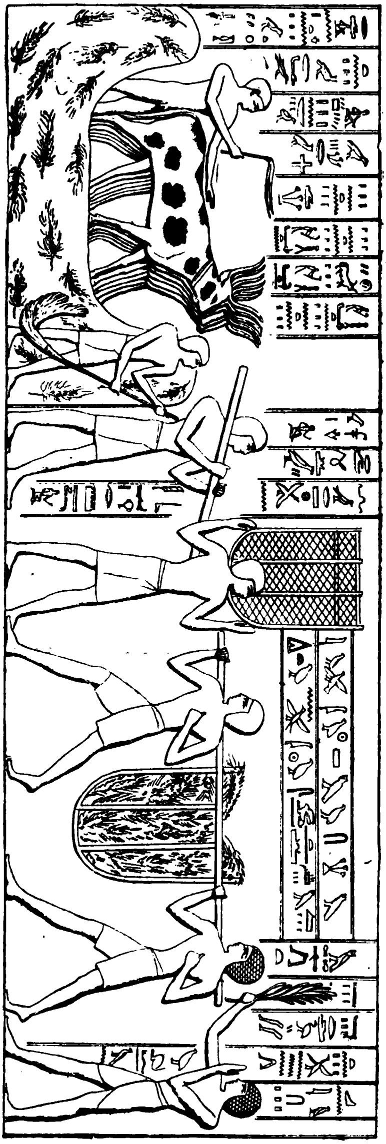


Abb. 14. Ernte in Ägypten. Ägyptisches Wandbild. (Nach Giesenhagen, Kulturpflanzen u. Haustiere. Aus Natur u. Geisteswelt, Bd. 10.



Abb. 15. Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals.
(Nach Photographie.)

Gefühl des Körperlichen für den Beschauer festzuhalten, kombiniert die ägyptische Kunst die Profilansicht und die Vorderansicht einer Gestalt (Abb. 14); und jede Kinderzeichnung beweist uns, wie viel eigentlich Unsichtbares in der kindlichen Wiedergabe sichtbar wird weil die Vorstellung den Körper auch dort sieht, wo er in Wirklichkeit verdeckt ist.

Ein interessanter Beweis dafür, daß die künstlerische Darstellung lieber unwahr wird, als daß sie dem Beschauer unklare Verhältnisse vor Augen führt, ist der Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals. Da bei der Seitenansicht das rechte Vorderbein das linke verdeckt, gibt der Künstler dem Löwen lieber noch ein fünftes Bein, damit nur ja nicht die Seitenansicht über den Besitzstand der vier Beine täuschen kann (Abb. 15). Und wir Heutigen machen jedem Künstler einen Vorwurf, wenn er irgend einen Teil des Körpers, z. B. einen Arm, in so unklarer Weise verdeckt, daß uns die Ergänzung des Fehlenden Schwierigkeiten macht. Klarheit und Übersichtlichkeit der körperlichen Form verlangt der Künstler im Menschen. Gerade deshalb aber verlangt er auch eine übersichtliche Disposition. Und auch hier ist der Bau des menschlichen Auges von ausschlaggebender Bedeutung.

Die pallisadenartig gestellten Zäpfchen der Netzhautfläche stehen nicht überall auf der Oberfläche des Auges gleich dicht. Weitaus am dichtesten stehen sie in der Netzhautmitte, am weitesten voneinander getrennt an den äußeren Grenzen der

Netzhaut. Da diese Zäpfchen nun alle äußerst fein empfindende Organe sind, so ist es klar, daß dort, wo sie in Menge beisammen stehen, mehr empfunden oder aufgenommen wird als fern vom Zentrum, mit anderen Worten: das Zentrum der Netzhaut sieht am schärfsten. Wir richten deshalb auch bei dem Fixieren eines Gegenstandes dieses Zentrum auf das Objekt, wir stellen gewissermaßen das Auge auf die jeweiligen Anziehungspunkte unseres Interesses ein. Eine kleine Fläche des so aufs Korn genommenen Bildes sehen wir scharf, den Umkreis bereits ein wenig verschwommen, den weiteren Umkreis ganz verschwommen. Wollen wir nun auch weitere Punkte des Bildes scharf sehen, dann müssen wir den Blickpunkt immer aufs neue einstellen, also die Muskeln der Augen bewegen.

Das Gefühl der größeren Ruhe beim Betrachten eines Objektes werden wir dann haben, wenn das Auge gewissermaßen auf einem Punkte ausruhen kann und doch alles Wichtige an dem Gegenstande sieht.

Eine gewisse Unruhe aber werden wir dann empfinden, wenn das Auge gezwungen wird, unaufhörlich zu wandern, weil immer neue Einzelheiten den Blick fesseln.

Es ist dabei zunächst ganz gleichgültig, ob wir es beim Betrachten mit einem einzelnen Körper, mit einer Flächendarstellung oder mit plastischen Gruppen zu tun haben. Der Effekt wird immer derselbe sein: ein dominierender, das Auge immer wieder in seinen Bann ziehender Mittelpunkt wird selbst eine Fülle von Nebensächlichkeiten in den Hintergrund verweisen und den Eindruck der Ruhe hervorbringen, während gehäufte Einzelheiten ohne einen ausgesprochenen Mittelpunkt verwirrend, beunruhigend wirken.

Darin aber ist schon angedeutet, wie das physiologische Verlangen des Menschen nach einem Mittel- und Ruhepunkt für das Auge der Formverteilung in einem Kunstwerk die Bahnen weist.

Wenn ein Mittelpunkt Ruhe, das Fehlen eines Mittelpunktes Unruhe gibt, dann muß das Verteilen von mehreren Ruhepunkten ein Gefühl geben, das nicht Ruhe, aber auch nicht Unruhe ist, sondern das einer friedlichen Tätigkeit entspricht, etwa dem Rhythmus des Atmens.

Wir kommen hier auf einem neuen Wege zu dem künstlerischen Reiz des Rhythmus. Aber er ist jetzt eng verschwistert mit dem anderen künstlerischen Reiz des Gleichgewichts.

Betrachten wir das „Abendmahl" Lionardo da Vincis (Abb. 16).

Genau in der Bildmitte, ein rechter Ruhepunkt für das Auge, sitzt Christus, schweigend, mit gesenkten Augen. Sofort aber sucht das Auge nach der Figur, die in den Vorgang das tiefe dramatische Leben gebracht hat, nach Judas. Es findet ihn schnell. Dunkel und unheilvoll hebt sich seine Erscheinung von zwei Jüngern ab, zwischen denen er sitzt, Mittelfigur der Gruppe und doch durch das Zurückbiegen des Körpers nicht Mittelpunkt. Und nun springt das Auge hinüber auf die andere Seite Christi, wo wiederum drei Jünger eine Gruppe bilden und wiederum die mittlere Gestalt sich vorreckt und der Gruppe den Mittelpunkt, die Ruhe raubt.

Und so studiere man an diesem Werke weiter, was der Begriff „Mittelpunkt" einem Bilde bedeutet, was die Durchbrechung dieses Begriffes, was der Rhythmus wechselnder Gruppen und was endlich das Gleichgewicht der Massen, der Kräfte.

Dann wird es einem nicht schwer werden, auch für minder inhaltsgewaltige Werke die richtigen Konsequenzen zu ziehen.

Man wird entdecken, daß ein verschobenes Gleichgewicht auf unser Empfinden wirkt, als ständen wir auf schwankendem Schiffe, und in uns das Bedürfnis weckt, durch ein anderweitiges Verteilen der Lasten das Gleichgewicht wenigstens gefühlsmäßig wieder herzustellen. Die schräge Linie eines Giebeldaches nach rechts fordert ihre Ergänzung in einer entsprechenden Linie nach links, die Belebung einer Fläche auf der einen Hälfte verlangt eine gleichwertige Belebung auf der anderen Hälfte; wird eine Fläche durch eine Diagonale geteilt, dann verlangen die entstehenden Dreiecke gleich gewichtige Belebung oder auch Beschwerung. Und so fort.

Natürlich ist ein derartiges Ausgeglichensein der Kräfte nur dort erforderlich, wo das Gefühl der Ruhe, das eine in beiden Schalen gleichbelastete Wage hervorruft, gewünscht wird. Will der Künstler dieses Gefühl der Ruhe nicht, dann wird er gut tun, das Gleichgewicht zu stören oder — wie man gewöhnlich sagt — die Gesetze der Symmetrie außer acht zu lassen.

Mantegazza ist der Meinung, daß der anatomische Grund des Wohlgefallens an Symmetrie in dem Bau unserer Nerven-



Abb. 16. Lionardo da Vinci, Das Abendmahl. Sta Maria delle Grazie. Mailand.

zentren zu suchen sei, denn diese seien symmetrisch angeordnet. Sicherlich hat es ja vieles für sich, anzunehmen, daß die Geometrie unseres Hirns und unseres Rückenmarks auf unsere Anschauungen bezüglich der Schönheit außermenschlicher Dinge von einigem Einfluß sei, zum mindesten ebensoviel als die weit verbreitete Annahme, daß die symmetrische Anlage des menschlichen Körpers der Grund für alle symmetrischen Neigungen des Menschen sei. Liegt es aber nicht näher, aus der einfachen Tatsache, daß die beiden Augen des Menschen horizontal angeordnet sind, den Schluß zu ziehen, daß es ihnen, den Augen, ein physiologisches Bedürfnis ist, die beiden Wagschalen, die von unseren Empfindungszäpfchen mit Anschauungsgut gefüllt werden, in einem leidlichen Gleichgewicht zu halten?

Die Symmetrie des menschlichen Körpers würde, wenn sie wirklich zum Maßstab künstlerischer Tätigkeit geworden wäre, links und rechts im Kunstwerke eine gleichmäßige Gestaltung verlangen, während jene andere Forderung nach einem Gleichgewicht der sichtbaren Kräfte nichts weiter verlangt, als links und rechts etwas gleich Gewichtiges, also jeder Variation die Tür öffnet und die künstlerische Wahlfreiheit nicht beschränkt. Es stört uns nicht, wenn im Giebelfeld eines Tempels im linken Winkel eine andere Gestalt liegt, als im rechten. Es würde uns aber stören, wenn eine der Gestalten fehlte oder wenn an ihrer Stelle ein kleines Hündchen kauerte (Abb. 17).

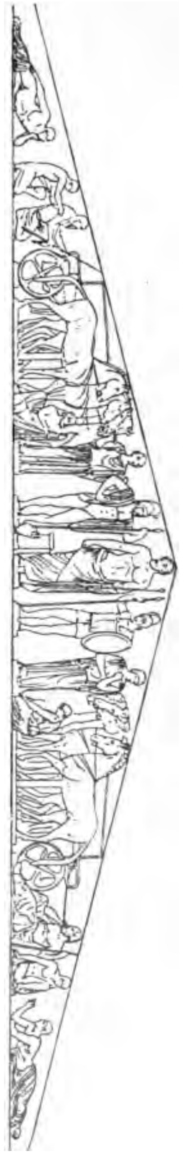
Von solchen Erwägungen aus wird es uns leicht, zu begreifen, warum der primitive Mensch den Schmuck seines Körpers symmetrisch über die Glieder verteilt und ihn doch in den seltensten Fällen zur Rechten und zur Linken identisch sein läßt. Niemals stimmt bekanntlich der Ringschmuck der rechten Hand mit dem Ringschmuck der linken Hand überein.

Jede minimale Veränderung des Gleichgewichtes wirkt anregend, belebend; jede ernste Störung aber wirkt auch im Kunstwerk alle Ruhe zerstörend. Will daher der Künstler, daß seine Schöpfung — sei sie eine bescheidene Arbeit der Kleinkunst oder ein gewaltiges Abbild großer Gedanken — Ruhe atmet, dann muß er dem Gleichgewichtsgesetze folgen, will er hingegen, daß leidenschaftliche Erregung aus seinem Werke spreche, dann muß er das Gleichgewicht stören.

In der Rembrandtschen „Verkündigung an die Hirten“ ist trotz aller Lebendigkeit und aller starken Bewegung in den

beiden korrespondierenden Ecken des Bildes die Gesamthaltung von einer gewissen inneren Ruhe, weil die Verteilung der Kräfte im Bilde eine außerordentlich ausgeglichene ist. Wie ein breites diagonales Band trennt eine ruhige Dämmerung die zwei lichten Vorgänge im Himmel und auf der Erde, die in gleichem Maße unser Interesse in Anspruch nehmen (Abb. 18). Die Gruppe der Hirten mit ihrer Herde ist dagegen von einer Unruhe, die nicht gesteigert werden kann, denn hier fehlt im einzelnen alles, was an ein Auswägen der Gegensätze in Linien, Formen und Lichtwirkungen erinnern könnte.

Aus dem allen ergibt sich, daß die Fragen der Symmetrie, des Gleichgewichts Fragen sind, an denen die Kunst niemals vorbeigegangen ist und niemals vorbeigehen kann, weil es Fragen sind, die mit der Struktur des Menschen, mit dem Bau seiner Augen zusammenhängen, weil sie also sehr natürliche Existenzbedingungen haben. Es gibt aber noch eine Reihe von anderen Fragen, die nicht so unmittelbar mit physiologischen Dingen zusammenhängen, die aber trotzdem kaum weniger wichtig sind. Das sind diejenigen Fragen, die mit dem schon oben erwähnten Bedürfnis des Menschen zusammenhängen, das, was ihm wohlgefällt, zu unterstreichen.


Abb 17. Östliches Giebelfeld des Zeustempels zu Olympia.

Hat der Künstler im Menschen den Wunsch, ein Irgendetwas im Kunstwerk besonders zu betonen, dann wird er versuchen, dieses Etwas auszuzeichnen, es aus seiner Umgebung herauszuheben. Kann er das nicht in der Weise, wie er durch allerlei Schmuck die Schönheiten des eigenen Körpers mehr ins Licht rückt, dann muß er sich nach anderen Möglichkeiten umsehen.

Da gibt es zunächst die Möglichkeit, durch Kontrast zu wirken. Ein besonders wertvoller



Abb. 18. Rembrandt, Verkündigung an die Hirten. Radierung.

weißer Tierzahn in der Halskette des Wilden wird flankiert von schwarzen Beeren. Der Gegensatz läßt das Weiß des Zahnes noch leuchtender erscheinen, macht also auf den stolzen Besitz energisch

aufmerksam. Bei der Darstellung eines Kriegszuges läßt der primitive Künstler den Häuptling doppelt so groß erscheinen als die Genossen: durch den Kontrast erscheint er sofort als der Mächtigere, als der Held und Führer. Will man ein großes Ding noch größer erscheinen lassen als es in Wirklichkeit schon ist, dann tut man gut, seine Form in Miniaturformat nachzuahmen und diese ihm zur Seite zu stellen. Die zwerghaften Fialen eines gotischen Domes lassen die reckenhaften Türme noch gigantischer erscheinen, und der Riese im Panoptikum erscheint größer, wenn man ihm einen Zwerg zum Gefährten gibt. Durch solchen Kontrast kann selbst eine Form von mittlerem Maße zu beträchtlicher Größe anwachsen: ein Schornstein erscheint schlank und klein neben einem Turm, schwer und lang neben einer Telegraphenstange. Wie gewaltig wirken die Zypressen der Böcklinschen Toteninsel durch den Maßstab der Schattengestalt, die der Insel entgegenfährt.

Es gibt aber noch eine andere Möglichkeit, eine Form zu steigern, nämlich dadurch, daß man sie mehrfach wiederholt. Besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die christliche und zumal die gotische Kirche. Durch das gehäufte Wiederholen der Türumrahmungen in den Säulen und Gesimsen der Torleibungen wurde das Portal des Domes in seiner Bedeutung gesteigert (Abb. 19), durch das Verkoppeln mehrerer Fenster zu einem einzigen wurde die kirchliche Pracht zum Ausdruck gebracht (Abb. 20).

Im Grunde ist dies Hilfsmittel der Betonung ein ziemlich geistloses: es ist eine zu selbstverständliche Wahrheit, daß drei mehr ist als eins und neun wiederum mehr als drei. Deshalb hat die Kunst dies Mittel in der Regel nur dann angewandt, wenn es sich darum handelte, äußeren Reichtum zu zeigen.

Sonst hat sie gern das entgegengesetzte Prinzip angewandt und den Gegenstand, den sie betonen wollte, durch Isolierung bedeutsamer erscheinen lassen. Das wirkte wohl zunächst wie eine Vereinfachung, bedeutete aber eine innere Bereicherung. Die großen Renaissancekünstler haben durch solches Vereinfachen die größten Wirkungen erzielt und gerade durch das Entfernen des Nebensächlichen den Blick auf die Hauptsache zu lenken gewußt.

Man denke an Michelangelos Darstellung von der Er-



Abb. 19. Die Brauttür von S. Sebald in Nürnberg.
(Nach Photographie von Ferd. Schmidt, Nürnberg.)

schaffung Adams (Abb. 21). Die Erde ist nur angedeutet. Wie eine Gewitterwolke fährt Gott-Vater daher, und durch die ausgestreckte Hand entlädt sich die beseelende Energie des göttlichen Lebens in die entgegengestreckte Hand des ersten Menschen. Himmel und Erde, Schöpferwille und erwachendes Leben, die Weltweite der Urkraft, die Beschränktheit des menschlichen Da-

seins, alles spricht aus diesem wunderbaren Bilde. Und wie unglaublich einfach ist die Komposition: Isoliert im Weltenraum die beiden Hände, die sich suchen, die göttliche und die menschliche Hand, und dann links und rechts in runder schwerer Masse Schöpfer und Geschöpf, der eine getragen von den Engeln, die seine Diener sind, der andere von der Erde, die ihn nähren soll. Es ist keine Linie, die in dem Bilde nicht mitspricht, aber es ist keine kleinste Linie zu viel; auch nicht der Mantel ist überflüssig, der Gott und seine Engel umflattert, der sich im Winde bläht und in seiner Form an einen gewaltigen Flügel erinnert. Wie die gekreuzten Beine Gott-Vaters, wie die gestreckten Beine des tragenden Engels, übt der Mantel gewissermaßen die Funktion des Fliegens aus und gleichzeitig dient er dazu die Gruppe zu einer festen Einheit zusammenzuhalten. Man nehme ihn fort, und die Geschlossenheit der Wirkung dieser anstürmenden Gotteswolke ist dahin.


Abb. 20.
Fensterabschluß vom Kölner Dom.
(A. Springer, Handbuch d. Kunstgesch.)

Dies eine Beispiel beweist, wie wichtig dem künstlerischen Sinn des Menschen die innere Bedeutung der natürlichen Formen der Dinge sein muß, oder — was auf dasselbe herauskommt, — wie wichtig es für den Künstler ist, der Natur einer Form keinen Zwang anzutun, sondern jede Form organischer Körper so zu verwenden, wie es ihrer gewohnten Funktion entspricht. Wer einen Flügel mit den Flügelenden nach vorn auf einem Helm befestigen wollte, den würde man auslachen, denn der Flügel könnte die gewohnte Tätigkeit nur in umgekehrter Lage ausüben.

In ähnlicher Weise aber ist jede Form eines Körpers durch ihre Funktion bedingt; und wir empfinden jedes Abweichen von der also bedingten Form als eine Unschönheit, wohl gar als eine Torheit. Ein Schiffsbug, der das Wasser



Abb. 21. Michelangelo, Die Erschaffung Adams. Sixtinische Kapelle in Rom. (Nach Photographie.)

zurückdrängen soll, muß sich dem Element entgegenstemmen, muß geschärft sein, um den Widerstand durchschneiden zu können. Je zweckgemäßer die Linie und die Form, desto schöner erscheint sie uns.

Und das gilt von jedem Ding. Je mehr ein Gegenstand die natürlichen Funktionen erkennen läßt, die ihm innewohnen sollen, desto mehr entspricht es den eingeborenen Forderungen des Menschem nach einem Zusammenklang zwischen Gestaltung und Funktion. Wie der gesunde Sinn von dem Arm eines Kriegers andere Muskeln verlangt wie von dem Arm einer Frau, so verlangt der gleiche gesunde Sinn des Menschen, daß eine tragende Säule nicht stärker sei, als es für ihre Zwecke nötig, daß ein Stuhlbein nicht dünner, als es für den Gebrauch ratsam, daß Last und Kraft in einem richtigen Verhältnis stehen und die Funktionen jedes Geräts klar und unverschleiert seien.

Hieraus begreifen sich die feinen Schwellungen, die Einschnürungen, die festen Linien in der Struktur kunsthandwerklicher Gegenstände. Sie sind das feine Muskelspiel, das vom organischen Leben instinktiv hinübergenommen ist in das Leben der Kunst; und das von hier aus wieder weiterschreitet in die Welt der Technik. Die feine Verjüngung der griechischen Säule, die Verdickung im Stengel des Kelchglases, die Schwellung im Kolben der Maschine: alles ist ein Ergebnis desselben natürlichen Gefühls, daß jede Funktion einer Kraft ihren charakteristischen äußeren Ausdruck haben muß.

Hundertfältige Beobachtungen, Erlebnisse des Auges, unter-



Abb. 22. Darstellung eines Zweispänners.
Urnen-Bruchstück aus dem Königshügel bei Oedenburg.
(Nach Hoernes, Urgeschichte der Kunst.)

stützen auf allen diesen Gebieten das instinktive Gefühl des Menschen, zumal in Zeiten eines lebendigen Sinnes für die natürliche Schönheit des Körpers, wie bei den Griechen der alten Welt, oder des Interesses für naturwissenschaftliche Fragen im allgemeinen, wie bei den Kulturmenschen der Gegenwart.

In Zeiten einer exakten Naturbeobachtung wächst auch das Interesse für die Probleme des Raumes.

Der primitive Künstler zeigt die Objekte, die sein Auge auf einem Bruchteil der Erdoberfläche nacheinander abtastet, an denen er die Tiefe des Raumes gewissermaßen abschreitend ausmißt, auch auf seiner Darstellungsfläche nacheinander. Er zeichnet nämlich zunächst das ihm auch in Wirklichkeit Zunächststehende auf seine Darstellungsfläche, trägt dann in einer zweiten Reihe darüber die Dinge ein, die weiter zurückstehen, und gibt in einer dritten, noch höher liegenden Reihe die Gegenstände der Ferne wieder. Und zwar zeichnet er — wie ja auch das Kind — die Dinge, die er in der Ferne geschehen läßt, ebenso groß wie die Dinge der Nähe Denn er gibt in seiner Kunst, wie wir oben sahen, nicht eine photographische Niederschrift der Wirklichkeit, sondern seine Vorstellung von den Dingen. Und es dauert sehr lange, bis sich die Vorstellung von einem Gegenstand, sei es Mensch, Tier oder Gerät, von den Gesetzen der Perspektive beeinflussen läßt. Dem nicht reflektierenden Sinne sind die vier Räder eines Wagens gleich groß und ebenso die einzelnen Tiere einer Herde, ob sie nun im Vordergrunde oder im Hintergrunde stehen (Abb. 22).



Abb. 23. Albr. Dürer, Die Anbetung der Könige. Uffizien zu Florenz.
(Nach Photographie.)

Erst als mathematisch reflektierende Zeiten die Wahrnehmung von der perspektivischen Raumgliederung zum allgemeinen Bewußtsein brachten, wurde das anders. Aus der wiederholten nachdenklichen Beobachtung entstand eine andere Vorstellung, nämlich die, daß die Menschen je nach ihrem Standort im Raum für das Auge ihre Größe verändern, und mit den Menschen auch alle Dinge im Raum. Und nun hatte der Künstler es in der Hand, durch hineingestellte Maße, also durch verschieden groß gezeichnete Gestalten, die Tiefe eines Raumes anschaulich zu machen (Abb. 23).

Aber es handelt sich für das Empfinden des Künstlers nicht immer um eine sachliche Wiedergabe irgend eines Raumes. Bisweilen liegt es ihm daran, durch die Gestaltung eines Raumes einen besonderen Eindruck hervorzurufen. Die

tägliche Erfahrung lehrt, daß die Weiträumigkeit eines Domes anders auf das Gemüt wirkt als die Enge einer Höhle. So ist anzunehmen, daß die Enge, auch wenn sie nur im Bilde dargestellt wird, anders wirkt als die Weite.

Welche Mittel hat nun der Künstler, einem Kunstwerke den Eindruck lichter Freiheit zu verschaffen, obgleich die Fläche, auf der es entstehen soll, nur von geringen Dimensionen ist? Die Mittel lehrt ihn wiederum sein Auge.

Wenn er sein Auge auf irgend einen Gegenstand einstellt, der sich in der Nähe befindet, und links und rechts das Auge die Möglichkeit hat, in alle Fernen zu schweifen, dann erhält er den Eindruck der Weiträumigkeit. Wird aber das Auge links und rechts festgehalten, etwa durch dichte Baumgruppen, dann entsteht in ihm das Gefühl der Enge. Die Wanderung der Augen, die beim Durchlaufen einer Wegstrecke von Objekt zu Objekt aufgewandte Energie der Augenmuskeln, ist der Maßstab für unser Raumgefühl. Je weniger körperliche Anstrengung die Augen nötig haben, um eine Sehfläche zu übersehen, desto enger, schmaler, flacher erscheint das Gelände; müssen aber die Augen mit einiger Mühe über viele Hindernisse wandern, dann erscheint der Raum unermeßlich groß und weit.

Ein glattes, unbelebtes Meer erscheint dem Blick wenig ausgedehnt. Im Sturm wird es durch die Entfernungsmesser der schaumgekrönten Wellenberge bereits sehr viel weiträumiger. Unendlich aber erscheint seine Ausdehnung, wenn es von Schiffen und Böten bis zum Horizont belebt ist.



Abb. 24. Tizian, Himmlische und irdische Liebe. Palazzo Borghese in Rom. (Nach Photographie.)



Abb. 25. Alfred Rethel, Der Tod als Freund. Holzschnitt.

Solche Erlebnisse macht sich der Künstler zunutze. Er schafft künstlich — je nach seinen Absichten — dem Auge zahlreiche Stationen für seine Tiefenwanderung oder er räumt Hindernisse hinweg; er engt den Blick ein oder er läßt ihn frei in die Weite fliegen. Und jedesmal wird die Wirkung auf den Beschauer eine andere sein.

Böcklin wußte sehr gut, weshalb er die Gestalten seiner Meeresbilder in die Mitte des Vordergrundes schob und dem Blick die Seiten des Bildes frei ließ. Das gab den Gemälden die Weite, die Stimmung des Nichtbeengtseins, den rechten Meerescharakter. Es ist die gleiche Anordnung, die Tizian für

die „himmlische und irdische Liebe“ wählte (Abb. 24). Und Lionardo da Vinci wußte nicht minder gut, warum er sein „Abendmahl“ durch Seitenwände einengte. Das gab dem Inhalt des Bildes eine Kraft, als wollte es den Raum zersprengen (Abb. 16). Und was ist der Grund der starken Wirkung des Rethelschen Holzschnittes „Der Tod als Freund“? Daß die Enge des Turmstübchens durch den dreifachen Ausblick in die Ferne und durch die starke Betonung des fernen Horizontes in den denkbar stärksten Gegensatz gebracht ist zu allen sehnsüchtigen, das Herz weitenden Gedanken (Abb. 25).

So sehen wir auch hier, auf welch natürlichen Gründen, — auf Gründen rein physiologischer Natur, das künstlerische Gefühl des Menschen beruht.

Was die Struktur des menschlichen Körpers nicht erklärt, was sich nicht aus der Betätigung des Menschen als solchen begreifen läßt, das erweist sich als eine Folge der Fähigkeiten jenes wunderbaren Werkzeuges, das wir im Auge besitzen. Linien-, Form- und Raumgefühl sind in jedem Menschen vorhanden, bei dem einen — wie alle Anlagen — mehr, bei dem anderen weniger ausgebildet. Deshalb steckt auch in jedem Menschen ein Stück Künstler. Und deshalb ist die Frage nach den Quellen der menschlichen Kunst eine Frage, die jeden Menschen angeht, nicht nur den akademisch gebildeten Künstler und nicht nur den Gelehrten der Kunstwissenschaft.

Vielleicht wird das noch einleuchtender werden, wenn wir das Gebiet des Formgefühls verlassen und der viel umstrittenen Frage des Farbensinns näher zu kommen suchen.

c) Farbensinn.

Vor einigen Jahrzehnten machte Gladstone die Entdeckung, daß Homer keine scharfe Bezeichnung für Blau habe, daß er dasselbe Wort für die Farbe des Wassers, die Farbe der Kornblumen und für die Farbe der Locken des waltenden Zeus brauche. Er schloß daraus, daß die Griechen der homerischen Zeit noch sehr mangelhaft ausgebildete Augen in bezug auf das Unterscheiden der Farben gehabt hätten. Lazarus Geiger dehnte die Entdeckung auf sämtliche alten Kulturvölker aus, da auch in der Bibel und in den vedischen Schriften keine Bezeichnung für Blau vorkomme. Man kam überein, den aus-

gebildeten Farbensinn für eine Errungenschaft der neueren Zeit zu halten und H. Magnus stellte die Theorie auf, daß der Farbensinn ursprünglich nur rot empfunden und dann allmählich von Orange über Gelb, Grün und Blau bis zum Violett — ganz nach der Reihenfolge der Farben des Sonnenspektrums — vorgedrungen sei und er ließ sogar die Perspektive offen, daß eine zukünftige Menschheit noch weiter emporsteigen könne zur Eroberung neuer, noch unbekannter Farbenempfindungen.

Carus Sterne*) wandte sich bereits 1877 mit Energie gegen derartige Anschauungen und machte es klar, daß die alten Völker nur deshalb Blau nicht genannt hätten, weil ihnen ein Wort dafür gefehlt habe. Das Wort aber habe gefehlt, weil die Kunst, Stoffe blau zu färben, noch nicht existiert habe. Da rote Farbstoffe überall in der organischen und in der unorganischen Natur vorhanden gewesen seien, so habe man zuerst rot gefärbt und gemalt und habe deshalb ein Wort für diese Farbe gebraucht. Dann sei das Gelb daran gekommen, ein Farbstoff, der auch häufig in der Natur zu finden gewesen. Viel später erst sei man zu den Färbungen Grün und Blau gelangt, da diese Farben mühsam aus Mineral- und Pflanzenstoffen durch umständliche Prozesse gewonnen werden mußten.

Danach wären also die Farbenbezeichnungen entstanden, weil die Farben benutzt worden seien; die Farben aber wären benutzt worden, weil sie eben in der Natur zur Verfügung gestanden. Sterne fühlt augenscheinlich selbst, daß eine solche Erklärung doch gar zu sehr an der Oberfläche haftet. Denn er bemerkt, daß sich die frühe Bildung eines Wortes für Rot „zum Teil" wohl auch aus dem energischen Eindruck erklären lasse, den die rote Farbe mache. Und er fügt hinzu, daß sich für diese energische Wirkung leicht physische und psychische Gründe finden ließen.

Wenn das in der Tat der Fall ist, warum soll man dann nicht annehmen, daß sich in der Bildung eines Wortes das Interesse für eine Sache ausspricht, im Fehlen eines bestimmten Wortes eine gewisse Gleichgültigkeit?

Man hat Untersuchungen über die Schärfe der Sinne bei den Naturvölkern angestellt und zunächst einmal konstatiert,

*) Vgl. Carus Sterne, Die Krone der Schöpfung. S. 256 ff.

daß die Augen der Naturvölker in bezug auf das Unterscheiden der Farben völlig die gleiche Leistungskraft zeigen wie die Augen der Kulturvölker, daß z. B. von 150 untersuchten Australasiaten kein einziger für irgend eine Farbe farbenblind war. Dann aber hat man festgestellt, daß überall für einzelne der Farben eine scharfe Bezeichnung fehlt. Für Rot gibt es stets ein bestimmtes Wort, für die anderen Farben wechselt augenscheinlich bei den verschiedenen Rassen und Stämmen das Interesse. Die Nord-Queensländer kennen außer Rot nur hell und dunkel, die Papuas haben für Schwarz und Blau dasselbe Wort. Bei dem einen Stamm bezeichnet das Wort für Blau gleichzeitig Grün; bei dem anderen gibt es für Grün ein Wort, nicht aber für Blau.

Das muß doch seine Gründe haben! Eine nähere Untersuchung würde wohl ergeben, daß in dem einen Fall grüne Weiden, in dem anderen Fall das grünblaue Meer von besonderer Bedeutung für die Existenz des Stammes ist. Und wenn das eine Mal für Blau und Schwarz, das andere Mal für Blau und Grün die gleiche Bezeichnung gebraucht wird, so darf man wohl annehmen, daß sich auch darin kein Mangel an unterscheidenden Fähigkeiten zeigt, sondern daß diese Zusammenkettungen sich ganz natürlich erklären. Wer an einem flachen, friedlichen Wasser lebt, dem sind die Töne Blau und Grün als Stimmungen desselben Meeres wohl bekannt, während dem Bewohner einer Insel inmitten tiefer, von Stürmen oft heimgesuchter Meere die schwarzen und blauen Tinten als Farben seines Elementes durchaus vertraut sind.

Wir tun aber wohl am besten, statt auf den unsicheren Fundamenten einzelner Beobachtungen weiter zu bauen, uns die allgemeinen Beziehungen der Menschen zu den einzelnen Farben etwas näher anzusehen.

Wohin wir unsere Blicke lenken, ob zu den Norwegern oder zu den Hottentotten, zu den Venezianern oder zu den vorgeschichtlichen Menschen, zu den Kindern oder zu den Königen der Menschen, überall finden wir Rot als Lieblingsfarbe. Den Jahve des alten Testaments kleiden die Propheten in hochrote Kleider; rot ist in der christlichen Kirche die Farbe des heiligen Geistes; rot war die Siegestracht des römischen Feldherrn in den Zeiten der Republik; rot ist das Krönungsgewand der Kaiser bis zum heutigen Tage; rot werden die Leiber der

australischen Jünglinge bemalt, wenn sie in die Reihen der Erwachsenen treten, und mit rotem Ocker schmückten sich die vorgeschichtlichen Bewohner von ganz Europa.

Warum wohl? Das Wort „rot" verrät es. Denn in allen indogermanischen Sprachen wird das Wort von dem Sanskritworte rudhira abgeleitet (erythros sagt der Grieche, rutilus der Römer, rot der Deutsche, rouge der Franzose); und rudhira heißt das Blut.

Weshalb also schmückte sich der primitive Mensch mit roter Farbe? Weil sie wie Blut aussah.

Die blutige Narbe war der Stolz des Kriegers. Die künstliche Narbenzeichnung begann mit der Jünglingsweihe, symbolisch andeutend, daß der Jüngling zum Kampfe reif sei, und physisch ihn zwingend, mannhaft Schmerzen zu ertragen. Das blutüberströmte Antlitz ward dem Feind zum Schrecken, denn es zeigte, daß der Gegner der Wunden nicht achte, dem liebenden Weib erschien es wie ein Inbegriff aller tapferen Tugenden. Alle Trophäen glänzten im Schmucke des Blutes. Immer und überall erschien dem Naturmenschen das Blut als ein köstlicher Saft.

So begreift es sich, daß Blut der erste Schmuck des Menschen war und die rote Farbe zunächst nur ein Surrogat für das Blut.

Aus dieser Wurzel wächst nach und nach die ganze symbolische Bedeutung des Rot für Kraft und Pracht, für stolzes Lebensgefühl und heiße Liebesleidenschaft.

Dazu aber kommt ein Zweites:

Die roten Lichtwellen sind die längsten in der Farbenskala des Spektrums und zugleich die langsamsten. Sie branden also gegen das Ufer des menschlichen Empfindens wie die langen und wuchtigen Wellen der Nordsee gegen den Strand. Der Gedanke schon hat etwas Warmmachendes. Nun hat aber William Herschel den experimentellen Nachweis geführt, daß die wärmende Energie des Sonnenlichtes sich auf die einzelnen Farben des Spektrums derart verteilt, daß Rot in der Tat die wärmste Farbe ist. Mit Hilfe eines Thermometers ließ sich die Untersuchung machen. „Im Violett und Blau stieg das Thermometer fast gar nicht, im Grün begann es zu steigen, im Gelb stieg es mehr, im Rot noch mehr".*) Das Empfinden der Menschen

---

*) Leo Grätz, Das Licht und die Farben. 1900. S. 92.

in bezug auf die Temperaturskala der Farben — wenigstens in der Skala zwischen Rot und Blau — entspricht also durchaus den physikalischen Tatsachen.

In bezug auf die rote Farbe aber wird es aufs wirkungsvollste unterstützt durch die oben erwähnten physiologischen Momente, die sich aus den Bedingungen des menschlichen Daseins unmittelbar ergeben.

Liegen die Verhältnisse bei der gelben Farbe ähnlich? Man sollte es denken. Denn sie liegt in der Farbenskala neben dem Rot und hat einen hohen Wärmegrad. Aber wir wissen, daß Gelb im Mittelalter die verachtetste aller Farben war, daß man sich Judas und den Teufel in gelben Gewändern dachte.

Das erscheint um so merkwürdiger, da wir andererseits wissen, daß Gelb bei den primitiven Völkern und ebenfalls bei den Kulturnationen der alten Zeit in höchstem Ansehen stand. Große erzählt uns, daß Gelb bei den Naturvölkern nahezu gleichwertig mit Rot verwandt wird; und Ewald*) weist nach, daß Gelb sowohl bei den Griechen wie bei den Römern die Farbe der Hochzeit, der Ehe gewesen sei, daß der Brautschleier safrangelb und das Gewand der Venus ebenso wie das des Dionysos krokusfarben gewesen. Und welche Rolle spielte das Gelb im Orient! In langen gelben Gewändern opfern die Chinesen Konfucius und die Buddhapriester schreiten bis auf den heutigen Tag in dem königlichen Gelb einher, das Buddha, der Königsohn, als Zeichen seiner bisherigen Würde in den Priesterstand hinübernahm. Bis zur römischen Kaiserzeit war Gelb eine hochangesehene Farbe bei allen Völkern, dann wurde das — in Europa wenigstens — anders, und zwar so gründlich anders, daß man wie vor einem Rätsel steht. Ewald hat eine interessante Statistik aufgestellt, die diesen Umschwung aufs deutlichste zeigt: Unter den altrömischen Familiennamen kommen zahlreiche Namen vor, die von der gelben Farbe entlehnt sind, die Flavier, Helvier, Fulvier, im heutigen Italien heißt dagegen kein Mensch „Der Gelbe“; und ferner: Ovid braucht die Bezeichnung „gelb“ 150 mal, Schiller und Rückert kein einziges Mal. Es ist, als wenn das Gelb geächtet, des Landes verwiesen wäre.

---

*) Ewald, Die Farbenbenwegung. Berlin 1876.

Man wird diesen seltsamen Umschwung verstehen, wenn man sich erinnert, daß zur römischen Kaiserzeit die Geburtsstunde des Christentums schlug. Die neue Religion mußte den Kampf gegen die Götter der alten Religionen aufnehmen. Und da sie die Götter nicht einfach verschwinden lassen konnte, diskreditierte sie die hehren Gestalten und verwandelte sie in böse Dämonen. Jakob Grimm weiß davon viel zu erzählen.*) Genau so machte es die Kirche mit der Farbe, die Venus und Dionysos geweiht war, die allen Sonnenanbetern die Farbe aller Farben war. Sie diskreditierte das Gelb, entfernte es und machte es zum Abzeichen aller Gemeinheit und Niedrigkeit.**)

Und dennoch hat sie das Gelb aus der Kunst nicht vertreiben können. Der Dichter konnte leicht die Farbe entbehren und bei der Beschreibung irgend welcher Herrlichkeiten eine andere Farbe an die Stelle setzen. Darum konnte das Wort „gelb" aus der Poesie verschwinden. Der bildende Künstler aber konnte nicht so einfach auf diesen Ton verzichten. Wo er ihn zum Ausdruck gewisser Empfindungen brauchte, behielt er ihn trotz des Interdikts ruhig bei; allerdings, wo es die Kirche verlangte, mußte er darauf verzichten, also vor allem in den Zeiten des Mittelalters. Die Kirche und damit eben die Kunst des Mittelalters setzte an die Stelle des verpönten Gelb das Blau. Nicht als liturgische Farbe, weil die Wirkung des reinen Blau nicht herzwärmend genug war; wohl aber für die höchsten Ehren, die an Farben vergeben werden konnten: für das Gewand Christi und das Kleid der Madonna, als Farbe der Wahrheit und der Treue.

Und wie kam es, daß gerade Blau von der Kirche gewählt wurde, nicht etwa Grün oder Violett?

Das kam daher, weil der Himmel zu einer ganz besonderen Bedeutung gelangt war, weil die Augen der Gläubigen sich unausgesetzt und sehnsüchtig auf die Bläue des Himmels richteten. Es gab keinen Sonnengott mehr, wohl aber den himmlischen Bräutigam, keinen Götterolymp, wohl aber eine Wohnung im Himmel für alle Gläubigen.

So ward das Blau zur vornehmsten Farbe der Christen;

---

*) Jak. Grimm, Deutsche Mythologie. II. Ausg. 1844.

**) Gold ward nicht als Farbe angesehen, sondern lediglich als wertvoller, prunkender Stoff hochgeschätzt.

aber trotz aller Einwirkung frommer Schauer blieb die Farbe auch in ihrer psychischen Wirkung kühl. Ihre Wellenlänge ist nun einmal kurz und ihr Rhythmus schnell — vergleichbar dem Getrippel der kurzen Wellen eines Landsees — und dementsprechend ist ihre Temperatur eine sehr niedrige. Das aber kann durch keinen Machtspruch geändert werden.

Was geht aus dem allen hervor? Daß die Farben auf unser Auge so wirken wie auf das Thermometer, daß diese Wirkungen durch physische und psychische Einwirkungen unterstützt, bisweilen auch nachteilig beeinflußt, niemals aber aufgehoben werden können.

Nur in einem einzigen Fall steht unser Farbenempfinden im Widerspruch mit dem Farbenempfinden des Thermometers.

Violett hat kürzere und schnellere Wellen noch als Blau und das Experiment von William Herschel beweist, daß die Temperatur von Violett noch unter der Temperatur von Blau steht. Unser Empfinden aber behauptet, daß Violett wärmer sei als Blau. Allerdings warm in einem ganz eigenen Sinne. Wir empfinden Violett nicht als eine selbständige Farbe, sondern als eine wunderbare Zusammenkoppelung von Rot und Blau, von Wärme und Kälte. Aber nicht etwa wie eine laue Mischung von Wärme und Kälte, sondern wie ein Nebeneinander zweier Gegensätze, die ihre Wirkung gegenseitig steigern. Violett ist wie die Lötstelle im Farbenring, wo die beiden entgegengesetzten Enden zwangvoll zusammengelegt werden. Vom aufgeregten Rot aus entwickelten sich die Farben über Orange, Gelb und Grün mehr und mehr zu einer kühlen Ruhe, bis sie das kalte Blau erreichten. Da auf einmal wird die Abwärtsentwicklung unterbrochen und das kalte Blau emporgerissen, um es dem warmen Rot zu verbinden. Goethe sagt, daß Violett beunruhige und behauptet: „Jene Unruhe nimmt bei der weiterschreitenden Steigerung zu; und man kann wohl behaupten, daß eine Tapete von einem ganz reinen gesättigten Blaurot eine Art unerträglicher Gegenwart sein müßte." Violett hat eben etwas die Empfindungen Hin- und Herreißendes; es hat alle herausfordernden Akzente des Rot und hat gleichzeitig eine gewisse abweisende Kälte. Vielleicht war Violett deshalb die Herrscherfarbe der römischen Kaiserzeit und wiederum die bevorzugte Farbe im Zeitalter des ersten Napoleon.

Dem Psychologen muß dieses eigenartige Verhalten unserer

Empfindungen gegenüber der violetten Farbe sehr interessant sein, denn es zeigt, daß unsere Psyche nicht nur einen Zusammenklang als Einheit, sondern auch eine Einheit als Zusammenklang empfinden kann, wo der physikalische Apparat nur eine einfache Farbe registriert. Für uns aber genügt es an diesem Ort, wenn wir feststellen können, daß die Empfindungen bezüglich der Farben in einem direkten Verhältnis zur Temperatur der Farben stehen, daß nur Violett eine Ausnahme macht und den Begriff „kalt—warm" repräsentiert, dem auf dem Gebiet des Geschmackes etwa der Begriff „sauer—süß" entsprechen würde.

Wir sehen also, daß die ganze Farbenskala des Sonnenspektrums eine entsprechende Skala von Empfindungen im Menschen auslöst. Die Art dieser Empfindungen wird durch nichts besser angedeutet, als durch den Hinweis auf eine interessante Parallele:

Für die Gefühle der Lust und der Unlust ist eine regelmäßige Beziehung zu den Pulsbewegungen nachgewiesen. „Sie besteht in einer Verlangsamung und Verstärkung des Pulses bei Lustgefühlen, in einer Beschleunigung und Schwächung desselben bei Unlustgefühlen."*) Man halte daneben, daß die langen und langsamen Lichtwellen rot, die kurzen und schnellen blau sind. So ist es klar, daß alle freudigen Empfindungen nach Rot hinstreben, daß Blau aber dem Empfinden schwächerer, beschleunigter Pulse entspricht.

So hat also die bildende Kunst in den Farben ein Ausdrucksmittel für alle Empfindungen; und der bildende Künstler, der ein gesundes Farbengefühl besitzt, weiß — selbst wenn er nie über die Wirkung der einzelnen Farben reflektiert hat — ganz genau, welche Farbe ihm hilft, ein bestimmtes Empfinden zu erwecken, welche ihn stört. Es ist ebenso unmöglich, durch blaue Töne ein leidenschaftliches, alle Sinne erregendes Gefühl auszusprechen, wie durch rote Töne kühle Gelassenheit zum Ausdruck zu bringen; durch grüne Töne kann kein majestätischer Posaunenton, durch violette Töne kein frischer Jugendruf symbolisiert werden.

Es wird nicht nötig sein, auf die einzelnen Farben des Spektrums noch weiter einzugehen. Die Gründe für ihre

*) W. Wundt, Grundriß der Psychologie. 1901. S. 105.

Wirkung ergeben sich unmittelbar aus ihrer Stellung im Spektrum, aus ihren Temperaturgraden.

Notwendig aber ist es, darauf hinzuweisen, daß alle diese einzelnen Farben nicht nur ein Einzeldasein führen.

Es scheint den Farben zu gehen wie allem Erschaffenen: sie sehnen sich nach einer Ergänzung, mit der zusammen sie erst die rechte Einheit bilden.

Goethe hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Augen nach dem lebhaften Eindruck einer Farbe das Bedürfnis nach der Komplementärfarbe so stark haben, daß sich diese zweite Farbenerscheinung selbst auf der Netzhaut bilde. Blickt man scharf auf eine gelbe Figur und läßt dann das Auge auf einer weißen Wandfläche ruhen, so erscheint sofort die eben gesehene Figur an der Wand, aber jetzt nicht gelb, sondern violett. So fordert Rot: Grün, Orange: Blau (Abb. 26). Diese Farbenpaare ergeben zusammen den Eindruck des Weiß, denselben Eindruck, den alle Farben des Sonnenspektrums zusammen ergeben. Jedes Prisma zeigt uns, wie aus dem weißen Sonnenlicht alle Farben des Regenbogens sich abspalten oder — umgekehrt — wie das Sonnenlicht alle Farben des Regenbogens zu einer Einheit zusammenhält. Dasselbe tun diese einander fordernden Komplementärfarben.

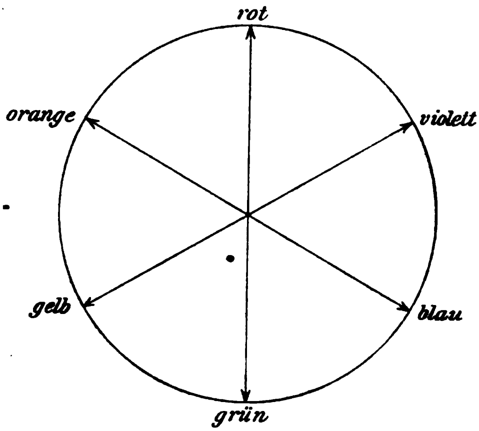


Abb. 26.

Es klingt ein wenig mystisch, ist aber eine durch tausendfältige physikalische Beobachtungen erhärtete Tatsache: Eine Komplementärfarbe sucht die andere, um mit ihr zusammen wieder zum reinen weißen Licht zu werden; — natürlich immer vom Standpunkt des menschlichen Auges aus gesprochen.

Höchst merkwürdig ist es nun aber, daß alle Einzelfarben, auch dann, wenn sie sich neben die ersehnte Komplementärfarbe

stellen, niemals ein anschmiegsames Wesen zeigen, niemals die Tendenz haben, ineinander hinüberzufließen. Jede Farbe sucht vielmehr ihre Eigenart so stark wie nur irgend möglich zu betonen, sie geradezu — je näher sie der anderen Farbe rückt — zu steigern. Mit anderen Worten: wenn das Auge zwei verschiedene Farben gleichzeitig nebeneinander sieht, dann empfindet es sie so gegensätzlich wie möglich, ja, wenn das Auge auch nur zwei Schattierungen derselben Farbe nebeneinander sieht, z. B. Hellgrün und Dunkelgrün, dann wird es diese Schattierungen so verschieden wie möglich in ihrer Farbenstärke sehen. An der Grenze, wo die Schattierungen zusammenstoßen, wird der hellere Ton noch heller, der dunklere noch dunkler erscheinen (Abb. 27). Es ist wie ein Aufbäumen gegen den fremden Einfluß, wie ein Zusammenraffen aller Kräfte zur Grenzwehr. Brücke*) drückt das so aus: „Keine Farbe wird in Rücksicht auf Sättigung durch ihre Ergänzungsfarbe herabgedrückt werden, wenn dieselbe sie auch daran in hohem Grade übertrifft. Sie läßt im Gegenteil durch den Kontrast das Spezifische der Tinte stärker hervortreten."

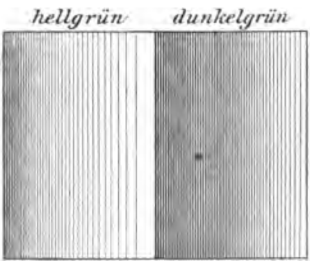


Abb. 27.

Ja, mehr als das! Um den Gegensatz zwischen dem eigenen Farbencharakter und dem der Nebenfarbe noch mehr zu betonen, holt sich jede Farbe gewissermaßen Hilfskräfte von außen. Steht Rot neben Orange, dann wirkt Rot etwas Violett, Orange etwas Gelb. Die beiden Farben lehnten sich also — so erscheint es unserem Auge — um den Kontrast zu steigern, an ihre Hintermänner in der Farbenskala des Sonnenspektrums an. Diese „Hintermänner" aber, Violett und Gelb, sind wiederum Komplementärfarben.

Es ist also, als wenn in unserem Auge immer die Sehnsucht nach dem Zusammenschluß der Farben zu einer weißen, reinen Lichtwirkung vorhanden wäre. Nicht nur bei einer einzelnen Farbe ergänzt das Auge durch die Empfindung der

*) Brücke, Physiologie der Farben. 2. Auflage. 1887.

Komplementärfarbe das Farbenbild zum Sonnenbild, sondern auch bei dem Betrachten zweier nebeneinander stehender Farben irgend welcher Art zieht das Auge die Komplementärfarben stillschweigend heran, und zwar nicht nur die beiden Komplementärfarben der gesehenen Farben, sondern auch die ihnen zunächst liegenden Komplementärfarben. Damit aber ist der ganze Farbenkreis gewissermaßen zum Schwingen gebracht, also die Totalwirkung des reinen Lichtes heraufbeschworen.

Steht z. B. Rot allein vor unserem Auge, dann verlangt unser Auge nach der Komplementärfarbe Grün, da Grün und Rot zusammen Weiß ergeben. Steht aber Rot neben Orange, dann verlangt unser Auge nicht nur die beiden Komplementärfarben Grün und Blau, sondern gleichzeitig die Farben Gelb und Violett, die wiederum Komplementärfarben sind. Es wirken bei dem Betrachten von Rot und Orange also gleichzeitig — wenn auch noch so bescheiden — alle Farben gewissermaßen anonym mit (Abb. 28).

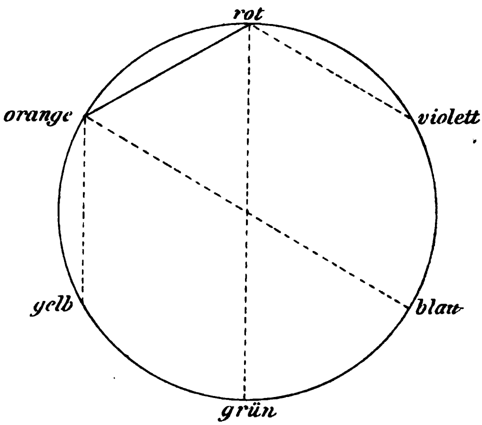


Abb. 28.

So bemerken wir also auch bei dem Nebeneinanderstehen der im Sonnenspektrum benachbarten Farben die leise Sehnsucht nach dem ganzen, vollen, alle Farben umfassenden Sonnenlicht, genau so wie bei dem Nebeneinanderstehen der Komplementärfarben, ja genau so wie bei den einzelnen Farben.

Wie aber verhält sich die Sache, wenn die Farben weder Komplementärfarben noch Nachbarfarben sind; wenn sich z. B. Rot mit Gelb oder Rot mit Blau oder Violett mit Grün zusammenstellt? Diese Farbenpaare ergeben zunächst die in der Farbenskala zwischen ihnen stehenden Farben; aber sie führen doch noch andere Empfindungen mit sich. Gelb zu Rot ergibt Orange. Im Gelb spielt leise schon das Grün, im Rot

das Violett mit. Die Komplementärfarbe von Orange ist aber Blau. So schwingen die Töne von Blau, Grün, Violett und Orange mit, sobald wir Rot und Gelb vereinigt sehen, mit anderen Worten: Wieder ist die ganze Farbenskala in Mitleidenschaft gezogen (Abb. 29). Wir sehen also, daß immer und überall — welche Farbe oder welche Farbenpaare betrachtet werden — die große Harmonie des Sonnenlichtes hinter den Farben steht und mitwirkt.

Aber es ist ein Unterschied für unser Empfinden, ob diese Mitwirkung wie die Begleitung zu einem Zwiegesang wirkt oder wie die Begleitung zu einem Chorgesang. Bei der Vereinigung der reinen Komplementärfarben sprechen diese zwei Farben so laut und so gleich gewichtig, daß die Nebenstimmen des Spektrums nur leise zu Wort kommen. Wir empfinden diesen Zusammenklang daher besonders scharf und klar, bisweilen wohl auch als ein wenig nüchtern und hart. Bei der Verbindung zweier Nebenfarben aber ist trotz aller mitschwingenden Töne die Temperaturhöhe dieser beiden Haupttöne von so ausschlaggebender Bedeutung, daß von ihr auch die Gesamtwirkung abhängt. Sind diese zwei Farben wie Fanfarenstöße, dann folgt der ganze Chorus der ergänzenden Farben diesen Führern; sind sie von ruhiger, gelassener Art, dann entspricht auch dieser Stimmung der gesamte Zusammenklang.

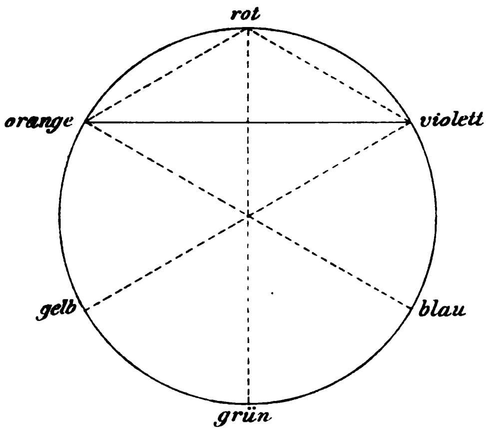


Abb. 29.

Wenn aber die gleichzeitig erblickten zwei Farben weder Komplementärfarben noch Nachbarfarben sind, dann stehen diese Farbenwerte weder so weit auseinander, daß sie wie im Gleichgewicht stehen (Komplementärfarben), noch einander so nah, daß sie wie ein Doppelgewicht nach einer Seite wirken (Nachbar-

farben), sondern sie verteilen ihre Kräfte bereits derartig über den Farbenkreis, daß sie mit der Komplementärfarbe ihrer Zwischenfarben zusammen wie mit drei Griffen den ganzen Farbenring halten. Das aber gibt bereits ein wundervolles Gefühl der Ruhe, obgleich die dritte, die Komplementärfarbe, nicht in Wirklichkeit vorhanden, sondern nur von unserem Empfinden ergänzt wird.

Deshalb wirken die Farbenzusammenstellungen Gelb und Rot, Orange und Grün, Blau und Rot, Violett und Orange, Gelb und Blau, Grün und Violett immer besonders angenehm auf unser Auge. Man denke an Goethes Lied: „Im dunklen Laub die Goldorangen glühn"; an die poetische Wirkung der Veilchen im Grün des Waldrandes, an den goldgelben Herbstwald vor dem blauen Himmel.

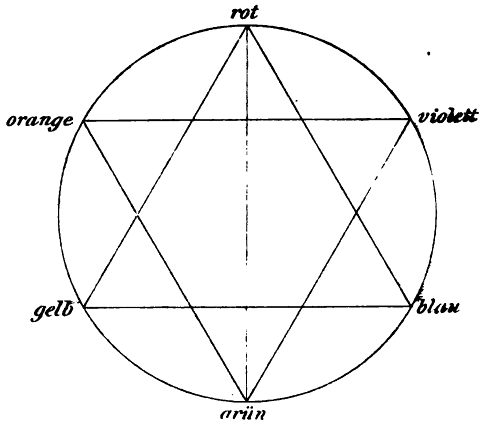


Abb. 30.

Gesteigert aber wird diese Wirkung, wenn die dritte Farbe, eben jene Komplementärfarbe der Mischfarbe aus den genannten Farben nicht nur von unserem Empfinden ergänzt wird, sondern in Wirklichkeit vor unsere Augen tritt. Die Farbendreiklänge Rot-Gelb-Blau, Orange-Grün-Violett, sind für unser Auge von einem ganz besonderen Zauber (Abb. 30). Da wirkt allerdings jedesmal — durch das Hineinspielen der Komplementärfarben und der Nachbarfarben — jede Farbe des Spektrums mit, und da alle nicht direkt sichtbaren Farben gleichzeitig als Komplementär-, als Misch- und als Nachbarfarbe dem Empfinden nahe gebracht werden, so wirken sie fast so stark wie die wirklich auftretenden Farben. Das Gefühl der Harmonie, des Zusammenklangs zur Einheit des ungebrochenen Lichtes wird also aufs wohltuendste in uns erzeugt.

Kein Wunder, daß die Maler — ob bewußt oder un-

bewußt, das steht nicht in Frage — mit Vorliebe diese Dreiklänge in ihren Werken gebracht haben, wenn sie einen harmonischen Eindruck hervorrufen wollten, vorausgesetzt, daß sie es nicht vorzogen, die ganze Farbenskala zu bringen — man denke an die Kunst der Venezianer —; daß sie aber auf ihn verzichten, wenn sie bestimmte andere Absichten bezüglich der Wirkung ihrer Bilder hatten.

Kein Wunder aber auch, daß — wenn in der Tat hinter den Farben als ideale Einheit für das Auge des Menschen das Sonnenlicht steht — ein Künstler wie Rembrandt alle Farbigkeit der Welt in Sonnenglanz aufzulösen suchen konnte.

Alle Geheimnisse der Farbenwirkungen beruhen also auf der Tatsache, daß jede Farbe — entsprechend ihrer Schwingungszahl und Wellenlänge, entsprechend ihrer Temperatur — in besonderer Weise auf unser Empfinden wirkt und auf der ferneren Tatsache, daß in uns das Bedürfnis steckt, jede einzelne Farbe, jede Farbenverbindung gefühlsmäßig zu der Einheit zu ergänzen, von der jede Farbe stammt, zum Sonnenlicht.

Der Künstler kann bei seiner Arbeit gar nicht anders als auf diese physiologischen Gesetze Rücksicht nehmen. Täte er es nicht: er würde kaum auf den Namen „Künstler" Anspruch machen können.

Ein Maler z. B., der eine Venus darstellen will und den Körper bereits in allen Tönen lebensvoll gestaltet hat, wird, wenn er nun noch — um den Eindruck der Lebenslust zu erhöhen — einen Purpurteppich über das Lager der Göttin breitet, plötzlich entdecken, daß diese Hinzutat dem Körper seiner Venus eine grünliche Leichenfarbe gegeben hat. Das Auge, das den roten Teppich sieht, ergänzt sich aus Eigenem die Komplementärfarbe Grün und fügt sie der Fleischfarbe des Körpers hinzu. Der Künstler muß also, wenn er den roten Teppich nicht missen will, um dessen Einfluß zu paralysieren, dem Körper ein Plus von roten Tönen über die Lebenswahrheit hinaus geben.

Jetzt werden wir auch begreifen, warum badende Jungen auf dem Hintergrunde des blauen Meeres immer so köstlich leuchtende Farben zeigen: Die Bläue des Himmels addiert der natürlichen Hautfarbe einen orangefarbenen Ton hinzu.

So malen die Farben, die sich auf unserer Netzhaut bilden, mit. Und der Künstler muß auf ihre Arbeit Rücksicht nehmen: denn ausschalten kann er ihr stilles Tun nicht.

Er muß wohl berücksichtigen, daß die Nachbarfarben von Blau gelber erscheinen als sie sind, die Nachbarfarben von Grün roter als sie sind; er muß es auch berücksichtigen, daß neben Schwarz alle Farben heller wirken, als sie in Wirklichkeit sind.

Schwarz ist ja im physikalischen Sinne keine Farbe, sondern die Negation des Farbenkomplexes, den wir Weiß nennen. Aber es untersteht doch ebenso wie das Weiß gewissen Farbengesetzen. Neben Schwarz erscheinen alle warmen Farben noch wärmer als sie es sind, neben Weiß kühler; hingegen verlieren die kühlen Farben neben Schwarz an Leuchtkraft, gewinnen aber neben Weiß. Mit anderen Worten: Schwarz hat die Eigenschaft, die Temperatur aller Farben zu steigern, Weiß: sie zu vermindern. Das erklärt sich daraus, daß Weiß auf unser Empfinden als warm, Schwarz als kalt wirkt. Von einem kalten Hintergrund hebt sich aber die Wärme doppelt warm ab, und selbst die Kühle erscheint noch warm.

Rote Rosen im schwarzen Haar wirken doppelt so leuchtend als rote Rosen auf einem weißen Kleide; am neutralsten, am meisten in ihrer eigenen Wirkung aber erscheinen sie auf grauem Grunde. Denn im Grau heben sich die Plus- und die Minuseigenschaften von Schwarz und Weiß wieder auf. Deshalb trägt ein grauer Ton in einem Gemälde sehr dazu bei, die Farben in ihrer vollen, natürlichen Kraft zu zeigen.

Es kann nicht unsere Absicht sein, die maltechnischen Konsequenzen, die sich aus den physiologischen Beziehungen unseres Auges zu den Farben ergeben, im einzelnen kennen zu lernen. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß die warmen Farben entsprechend ihrer eindringlicheren Wirkung uns stets näher zu stehen scheinen als die kühlen Farben. Es kann daher in einem Gemälde schon dadurch die Wirkung zerstört werden, daß rote Töne dem Hintergrund eine zu große Nähe geben und blaue Töne den Vordergrund zurückschieben. In einem rot und blau gewürfelten Fliesenfeld erscheinen die roten Quadrate wie aus der Fläche herausgetrieben.

Der Künstler wird sich in den seltensten Fällen darüber klar sein, weshalb er, wenn er eine bestimmte Wirkung erzielen will, diese oder jene Farbenzusammenstellung wählt, diese oder jene Farbe betont, ja er wird sogar häufig alles Gesetzmäßige in diesen Dingen leugnen; es sind aber trotzdem

unabänderliche Gesetze, nach denen er handelt, Gesetze, denen er sich so wenig entziehen kann, wie dem Lebensgesetz, daß er seinem Körper Luft, Licht und Nahrung zuführen muß, um sich am Leben zu erhalten.

Böcklin notiert einmal die Beobachtung, daß Rot, Gelb und Blau heiter stimmen, und meint, diese Tatsache sei für symbolische Darstellungen von Bedeutung und sei deshalb zu merken. Man braucht sich das nicht zu merken, wenn man weiß, daß diese drei Farben einen von den harmonischen Farbendreiklängen bilden, die wir oben kennen lernten, und daß in ihm die warmen Töne überwiegen.

Ein anderes Mal meint Böcklin, es müsse auf einem Bild möglichst die ganze Farbenskala enthalten sein. Wenn man einen harmonischen Eindruck machen will, dann kann es allerdings zweckmäßig sein, alle Farben zu bringen; derselbe Effekt aber kann erreicht werden, wenn nur die Farbendreiklänge gebracht sind und alle anderen Farben des Sonnenspektrums stillschweigend mitschwingen. Und wenn der Künstler will, daß von seinem Bilde heiße Wellen der Leidenschaft ausgehen, dann tut er gut, nicht die ganze Skala der Farben zu bringen, sondern die kalten Töne fortzulassen oder auch durch den kühlsten Ton die warmen Töne zu steigern.

Daher hat Brücke Unrecht, wenn er behauptet: „Auf einem Gemälde darf eine Farbe niemals so unbedingt herrschen, daß sie die übrigen unterdrückt", oder wenn er sagt: „Ein gutes Bild soll nicht grün, nicht blau, nicht rot und noch weniger violett sein. Ein gutes Bild soll, wie man sich wohl einigermaßen paradox ausdrückt, keine Farbe haben." Dann wären tausend gute Bilder nicht gut; dann hätte Brower niemals ein gutes Gemälde gemalt. Es hängt durchaus von den Absichten des Künstlers ab, ob er sein Bild in kühlen Tönen, in warmen Tönen oder in einer ausgeglichenen Farbenharmonie malen muß. Denn der Künstler kann im Bilde nur seine Vorstellungen wiedergeben. Seine Vorstellungen aber sind von der ganzen Skala der Empfindungen abhängig. So muß er bald ernst, bald heiter, bald kalt, bald warm in seinen Werken zu uns sprechen. Hätte Brücke recht, dann dürfte der Maler kein schwermütiges Bild und kein heiteres malen, dann dürfte der Raumkünstler keinem Thronsaal den Stempel der Pracht aufdrücken, keiner Kirche den Charakter ernster Erhabenheit

geben, dann stände alle Farbenkunst fernab von den Regungen der Menschenbrust, und es wäre ein lächerliches Bemühen, in der Geschichte der Malerei etwas von dem Empfindungsleben der Zeiten entdecken zu wollen.

Wie sehr aber aus dem Bevorzugen und aus dem Vermeiden gewisser Farben nicht nur bei dem einzelnen Künstler, sondern auch bei ganzen Epochen das Empfinden spricht, das kann uns jeder flüchtige Blick in die Gemäldesäle und in die Kostümsammlungen unserer Museen lehren.

In allen Zeiten, deren Wesen heiteres Vorwärtsdrängen war, bevorzugte man ein heiteres Farbenspiel, in allen Zeiten, die schwerblütig, ernst, gedrückt waren, verschwanden die lustigen Farben und machten trüben, ernsten Tönen Platz.

Auf die farbenfrohe Renaissance folgte die farbenmüde Zeit der ausgehenden Renaissancezeit, der beginnenden Barockzeit. Man vergleiche das Festkostüm aus Dürers Tagen mit dem schwarzen Habit der spanischen Mode, man vergleiche die Malerei des jungen Holbein mit den bräunlichen Werken seiner Nachfolger.

Als die Zeiten anhuben zu tändeln und der zierliche Salonmensch das Ideal der Mannheit wurde, da wurden die starken Farben verwässert und die gebrochenen, gedämpften Töne bevorzugt: Das Zeitalter des Rokoko brach an.

Im neunzehnten Jahrhundert stieg zunächst eine Zeit herauf, die vor lauter Graben in den Schutthaufen vergangener Herrlichkeiten die Freude am Sonnenlicht und an dem Reichtum seiner Farben verlor, die sich geradezu vor der Anwendung von ausgesprochenen Farben zu fürchten schien, die erst das Weiß und das Grau, dann aber das Braun zum Rang der Lieblingsfarbe erhob.

Mit den steigenden naturwissenschaftlichen Interessen und mit der Vermehrung des Wohlgefallens an der Gegenwart begann erst wieder der fast erstorbene Sinn für die Farben sich zu regen; eine neue Farbenbeobachtung, ein fast physikalisches Studium der Farben und ihrer Wirkungen hub an: Pleinairismus und Pointilismus traten neben das Studium der alten Ateliergewohnheiten großer Meister.

Und so wird es immer gehen. Jede neue Zeit wird ein neues Verhältnis zur Farbe haben, und doch werden die Farben stets in derselben Weise auf alle gesunden Menschenaugen

wirken. Die Gesetze der Farbe verändern sich so wenig wie die Klaviatur eines Flügels, an den sich nacheinander ein Dutzend Künstler setzen. Und doch spielt jeder Künstler anders auf den gleichen Tasten. —

Und wenn wir nun wieder fragen: Welches waren die Vorbedingungen im Menschen, aus denen eine bildende Kunst emporwachsen mußte, dann werden wir mit einigem Recht antworten können:

Ein natürlicher Trieb zwingt den Mensch, über sich selbst hinauszuwachsen, Anregungen aus seiner Umwelt aufzunehmen, in sich zu verarbeiten und neu zu gestalten; dieses Gestalten aber geschieht nach Gesetzen des Formensinns und des Farbengefühls, die tief in der menschlichen Natur begründet sind. Was so entsteht, das ist Kunst.

Sehen wir nun zu, was dem Menschen so wertvoll erscheint, daß er es aufnimmt, verarbeitet und nach jenen Gesetzen gestaltet, suchen wir zu erkennen, welches die Stoffgebiete der bildenden Kunst sind und wie sich der Mensch diese Gebiete erorbert. Die Bedingungen der Kunst haben wir kennen gelernt, mehr nicht; jetzt muß es uns zunächst interessieren, den eigentlichen Bau des seltsamen Gewächses kennen zu lernen, das aus solchen Bedingungen entstehen konnte.

II. Der Bau.

a) Das individuelle Interesse des Menschen.

Es ist merkwürdig, mit welchem Eifer die Ästhetiker und selbst die Gegner der reinen Ästhetik immer und immer wieder betonen, daß die bildende Kunst von jedem „praktischen Interesse" losgelöst sei. Wittert man aber doch einmal bei dem Schöpfer eines Kunstwerks oder gar bei dem Bewunderer der Kunst ein praktisches Interesse, dann ergeht es diesem unheiligen Interesse wie den Geldwechslern im Tempel.

Und doch ist es völlig unmöglich, die Kunst von dem praktischsten Interesse des Menschen loszulösen. Denn die praktischsten Interessen sind doch wohl die Lebensinteressen des Menschen.

Wir haben gesehen, daß der Mensch gar nicht anders konnte — kraft der ihm innewohnenden Anlagen — als Kunst schaffen. Das Schaffen selbst, wie das Aufnehmen und Verarbeiten der von der Natur gebotenen Stoffe war etwas Naturnotwendiges. Hätte der Mensch die ihm verliehenen Kräfte nicht genutzt, dann wären sie verkümmert. Und verkümmerte Kräfte bedeuten einen direkten Verlust an Lebensgütern.

Das praktische Daseinsinteresse des Menschen verlangte also eine Betätigung der vorhandenen künstlerischen Kräfte.

In welcher Richtung aber wird sich diese Betätigung bewegt haben? Ist anzunehmen, daß der Mensch gleichzeitig die ganze Welt der Anregungen mit demselben leidenschaftlichen Interesse umfaßt hat, daß er von den ersten Anfängen künstlerischer Tätigkeit an alles, was ihm durch die Wahrnehmungen seines Auges entgegengebracht wurde, für seine Kunst verarbeitete? Schwerlich. Dann würde ihn wohl die Fülle des Stoffes erdrückt haben. Es ist vielmehr anzunehmen, daß der Mensch als Künstler sehr bescheiden begann und daß er sich

erst sehr allmählich die Welt eroberte. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die ideale Forderung Goethes an den Künstler: „Gehe vom Häuslichen aus und so du kannst erobere dir die Welt", für mehr halten als für einen geistreichen Rat; es ist die geniale Erkenntnis von dem natürlichen Entwicklungsgange aller Kunst. Vom Zentrum des Einzelinteresses aus bewegt sich in Spiralwindungen die künstlerische Aufnahmekraft, bis sie an den äußersten Grenzen des menschlichen Empfindens und menschlichen Denkens angelangt ist.

Eigenliebe war der Anfang der bildenden Kunst. Es war dem Menschen ein großes Anliegen, seinen Körper so köstlich zu schmücken wie nur irgend denkbar. Um das zu erreichen, scheute er keine Arbeit, keine noch so umständliche, noch so schmerzhafte Manipulation; um das zu erreichen, unternahm er abenteuerreiche Jagdzüge und gefahrvolle Reisen.

Die Ausgrabungen aus vorgeschichtlicher Zeit haben uns gezeigt, daß im zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt auch in Europa die Bemalung des Körpers gebräuchlich war: Eisenocker, Rotstein und ein schwarzes Farbmineral sind verwandt worden; sie haben uns aber vor allem den Beweis erbracht, daß zum Schmuck mit Vorliebe Materialien benutzt worden sind, die aus weiter Ferne stammten: Jet und Bergkristall wurden fernab von ihren Fundorten getragen, der goldgelbe Bernstein wurde nirgends so sehr geschätzt als in den Ländern, die nicht an den nordischen Meeren lagen, und die farbigen Schnecken des Mittelmeeres erfreuten die Herzen weit ab von der Riviera.

Ein ganzer Schwarm von subjektivsten Lustgefühlen vereinigte sich in der Schmuckfreude des Naturmenschen. Die Freude am eigenen Körper und an der Betonung seiner Schönheit, die Freude an dem natürlichen Glanz der Zierstücke, die Freude an der Betätigung der Kräfte, die nötig gewesen waren, sie zu erobern, die Lust an der künstlerischen Verarbeitung des erbeuteten Materials, der Stolz, den Stammesgenossen zu imponieren, die Geliebte zu entzücken, den Feind zu schrecken, — das waren alles Motive, von denen jedes einzelne stark genug gewesen wäre, das Schmuckbedürfnis ins Leben zu rufen.

Und sie waren alle so eng miteinander verwachsen, daß eine scharfe Trennung dem rückschauenden Blick unmöglich ist. Ja, es spricht nichts dagegen, daß auch noch andere Motive,

solche, die mit der Konservierung des Körpers, mit hygienischen Erfahrungen oder Einbildungen zusammenhingen, in diesem Wirrwarr persönlichster Interessen tätig waren.

Der gemeinsame Nährboden für sie alle war jedenfalls das Verlangen, dem individuellen Dasein des Menschen zu dienen.

Daß dadurch auch dem Gattungsinteresse gedient wurde, ergab sich als eine selbstverständliche Folge, als ein Resultat der stillschweigenden, nie endenden Mitwirkung der Urkraft in allem Tun der Einzelwesen, also auch in allem persönlichen Tun der Menschen. Bewußte Absicht aber war es, dem eigenen Interesse zu nützen, die eigene Schönheit, die eigene Wirkungskraft zu steigern.

So ist es geblieben bis zum heutigen Tage.

Wie viele Mäntelchen wir auch dem Verlangen nach Schmuck — sei es nun nach dem kindlichen Schmuck eines Blumenkranzes im Haar, sei es nach dem Frauenschmuck einer Perlenkette oder nach dem männlichen Schmuck der Orden und Ehrenzeichen —, wie viele Mäntelchen wir solchem Verlangen auch umhängen mögen, es lugt doch immer der alte primitive Wunsch aus den Umhüllungen heraus, die eigene Persönlichkeit in ein möglichst glänzendes Licht zu setzen.

Der zweite Schritt künstlerischer Tätigkeit ist dann, einer anderen Persönlichkeit gleichen Glanz zu verleihen, die Geliebte zu schmücken, vor anderen auszuzeichnen.

Von alters her war es die Freude der Männer, ihre Frauen zu schmücken, sie auch äußerlich an dem eigenen Rang und Reichtum, an den eigenen Erbeutungen teilnehmen zu lassen. Das Schönste, Reichste und Reifste an Schmuck ist wohl entstanden, wo die Liebe zum Weibe die künstlerischen Kräfte zur höchsten Leistungskraft spornte. Die Liebe hat die Schmuckkunst aus den Regionen der Ausrufungszeichen in eine ruhigere, wohltuende Atmosphäre hinübergeführt. Denn bei diesem Schmuck handelte es sich nicht mehr darum, die starken, überlauten Effekte zu erzielen, um Krieger zu erschrecken, Volksgenossen neidisch zu machen, sondern hier handelte es sich darum, dem, was einem lieb und wert war, etwas zu geben, das von der eigenen Liebe erzählte.

Mancher wird meinen, daß es sich also bereits um ein anderes als um das individuelle Interesse handele. Doch wohl kaum. Es hat sich nur um ein weniges von dem Zentrum

der Interessenspirale entfernt. Denn es handelt sich noch immer darum, die eigene Persönlichkeit durch ein Hinzutun von fremdem Gut zu bereichern.

Die Liebe ist doch zunächst das leidenschaftliche Verlangen, sich dasjenige anzueignen, was zur Ergänzung des eigenen Wesens das Wertvollste zu sein scheint, ein liebendes Weib. Wenn der Zeitpunkt gekommen ist, da das eigene Dasein nicht mehr dem Expansionsbedürfnis der inneren Kräfte genügt, dann greift das Verlangen nach Wachstum und Lebensbetätigung heraus aus dem engen Rahmen des Einzeldaseins, dann wächst die Liebe empor. Es kann kein individuelleres Interesse geben; wenn auch in heißem Begehren zwei individuelle Interessen zu einem einzigen zusammenwachsen.

Aber aus diesem so gesteigerten Einzelinteresse wuchs nicht nur eine Steigerung der Schmuckkunst hervor, sondern aus ihr sproßten die Anfänge der darstellenden Kunst, die Anfänge jener stolzen „freien Kunst", der die Menschen von jeher besonders tiefe Reverenz erwiesen haben.

Die unermüdliche Arbeit der Prähistoriker hat den Nachweis erbracht, daß die ersten Äußerungen einer darstellenden Kunst Frauengestalten sind, ja daß diese früheste Plastik jeglicher Kunst — abgesehen vom Körperschmuck — voraus ging. Ehe der Mann seine Jagdgeräte mit Ornamenten verzierte, ehe das Weib die Kochtöpfe mit rhythmischen Mustern versah, ehe auf den Geweihschaufeln der Renntiere Umrißzeichnungen von Tieren und Menschen entstanden, bildeten geschickte Männerhände die Gestalt nach, die den Männerherzen das Schönste von allen Dingen in der Welt schien.

Hoernes*) erzählt, daß die unterste Kulturschicht, die künstlerische Arbeiten zeige, das Eburnéen von Brassempouy-en-Chalosse in Südfrankreich, keinerlei Nachahmung tierischer Formen zeige, auch keinerlei menschliche Darstellung in Zeichnungen oder im Relief, wohl aber menschliche Statuetten aus Elfenbein. Und diese Statuetten stellen das Weib dar. Ein französischer Gelehrter besitzt nicht weniger als neun Rundfiguren aus dieser Anfangsstufe der Bildkunst.

Was beweist das? Doch wohl, daß der erste Gegenstand, der dem Künstler darstellenswert erschien, das Weib war.

*) M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 1898. S. 46 ff.

Demnach war nicht — wie man oft gemeint hat — das Weib der erste Künstler, wohl aber war sie das erste Vorbild der Kunst.

Die Eigenliebe gab den Anstoß zur ersten künstlerischen Betätigung des Menschen, zur Schmuckkunst; die Weibesliebe aber führte in das Gebiet der hohen Kunst ein.

War der Mann auf seinen Jagdzügen fern von der Geliebten, dann kam ihm wohl das Bedürfnis, sie nahe zu haben, und seine Phantasie zauberte ihm ihre ganze geliebte Gestalt vor Augen. Kam dann ein Zufall hinzu und spielte ihm einen Gegenstand, einen abgebrochenen Ast, einen Knochen,



Abb. 31.



Abb. 32.

Elfenbeinerner Frauen-Torso von Brassempouy.
(Nach Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst.)

ein Geweihende in die Hand, irgend ein Etwas, das dunkel an einen menschlichen Körper erinnerte, dann mochten die sehnsüchtigen Gedanken ihm den Vergleich mit der Gestalt des Weibes besonders nahelegen und ihn reizen, durch einige Schnitte dem Bilde nachzuhelfen, die Erinnerung noch lebendiger zu gestalten.

Und war ein einziges Mal so etwas wie ein rohes Nachbild einer weiblichen Gestalt entstanden, und hatten dann gar andere Männer bewundernd das ungefüge Werk als ein Frauenbild erkannt, dann war der künstlerische Eifer angespornt, solches Nachbild besser und immer besser zu machen (Abb. 31 u. 32).

So erklärt es sich, daß die Arbeiten dieser frühen Epoche auf einer erstaunlich hohen Stufe stehen, technisch sowohl wie in bezug auf die körperliche Auffassung. Bei jeder neuen Schöpfung arbeitete eben das lebendige Interesse an dem dargestellten Körper mit, die Liebe. Die aktivere Natur des Mannes hat hier begreiflicherweise die Führung übernommen.

In langsamer Entwicklung schritt die Kunst fort von der Rundplastik zum Relief, vom Relief zur Zeichnung, von der Zeichnung zum Gemälde, und immer begleitete die Huldgestalt des Weibes jede Veränderung und jedes Wachstum. Von den vorgeschichtlichen Frauengestalten, die ihre Hände auf Brust und Schoß legen, bis zur mediceischen Venus und weiter bis zu der schlafenden Venus Giorgiones ist — der Zeit und der künstlerischen Entwicklung nach — ein schier endloser Weg, aber im tiefsten Kern sind alle diese Werke aufs innigste verwandt.

Nachdem der wichtige erste Schritt zu einer Darstellung lebender Wesen getan, ergaben sich die Konsequenzen dieses Schrittes nahezu von selbst. Es dauerte nicht allzulange, da wurde auch die Welt der Tiere dem Menschen interessant genug, ihm als Stoff, als Modell für seine Kunst zu dienen.

Betrachten wir das Material, das uns in den Tiefen der Erde aufbewahrt ist, dann finden wir an bildnerischen Arbeiten, die sich mit dem Problem der Tierdarstellung befassen, eine bunte Menge: am häufigsten sind das Pferd und das Renntier dargestellt, nicht ganz so oft der Auerochse, der Bison, der Steinbock, der Hirsch, das Mammut, der Eber, der Fuchs, der Wolf, der Bär; weit seltener wurden Fische und Reptilien, fast niemals Vögel nachgebildet.

Daraus ergibt sich also, daß die Haustiere des Menschen am häufigsten den künstlerischen Sinn des Menschen zur Wiedergabe reizten; daß an zweiter Stelle die Jagdtiere standen, ob sie ihm nun zur Nahrung dienten oder ob er sich ihrer erwehren mußte; in dritter Linie erst kam das kleine Volk, das im Wasser und in der Luft lebte, das ihm also gewissermaßen ferner stand als die Tiere, die mit ihm auf dem Erdboden daheim waren.

Es ist klar genug: die Darstellungslust wird durch das praktische Interesse an den Gegenständen, zunächst also an den Tieren, gelenkt. Vom Weibe ging der Weg weiter zu den Haustieren, die dem primitiven Menschen mehr noch als den

späteren Geschlechtern wahre Hausgenossen waren, und dann zu den Tieren, die Mut, Kraft und Gewandtheit, alle männlichen Tugenden, herausforderten. Im Zusammenhang mit diesen jagdbaren Tieren wird auch zum erstenmal der Mann dargestellt: auf einem Renntiergeweih von Laugerie-Basse sehen wir einen Auerochsen im wilden Jagen und hinter ihm einen Jäger mit dem Wurfspeer.

Damit war denn auch das Eingangstor zu neuen Aufgaben der Kunst, zu den Darstellungen eines Vorgangs, eines Geschehens gefunden. Mit einer Jagdszene hub es an; kriegerische Szenen mußten folgen, sobald das Interessengebiet erweitert, sobald die einzelne Tat des Mannes ihre Steigerung in den Taten einer Männergemeinschaft fand.

Vorher aber trat noch ein anderes Gebiet der Kunst in die Interessensphäre des Menschen: das dekorative Gebiet, soweit es sich nicht um Körperschmuck handelte.

Der Weg vom Schmücken des Körpers bis zum Verzieren der Geräte und Wände ist größer als man gewöhnlich glaubt. Es klingt wie eine wunderliche Logik, wenn man behauptet, daß auf den Körperschmuck — die älteste Form der Kunst — die plastische Darstellung des Weibes gefolgt sei, auf diese dann das Reliefbild und die geritzte Zeichnung der Tiere und des Mannes, und auf diese erst die primitive Verzierung an Urnen, Waffen und sonstigem Gerät. Und doch ist das gar nicht so sehr verwunderlich, sobald man eingesehen hat, daß die Kunst abhängig ist von dem Grad des persönlichen Interesses der Künstler.

Da mußten in der Tat die Geräte erst ziemlich spät darankommen.

Denn zunächst genügte für die Bedürfnisse des Lebens unzweifelhaft das primitivste Gerät, wie die Natur selbst es bot, oder wie es mit einem abgesplitterten Flintstein schlecht und recht hergestellt werden konnte. Dann stellte sich heraus, daß die Waffen um so leistungsfähiger waren, je handgerechter sie gestaltet waren.

Je mehr es darauf ankam, gut bewaffnet zu sein — mit der steigenden Intelligenz des Gegners, mit der Abnahme jagdbaren Wildes infolge klimatischer Veränderungen wurde das nötig —, desto lebhafter mußte das individuelle Interesse gute Waffen verlangen. So suchte man ihre Qualität zu erhöhen.

Man schnitzelte an ihnen herum, entfernte alle Rauheiten, glättelen die Griffe für die fassende Hand. Dabei mußte man die Entdeckung machen, daß dies Bearbeiten nur an bestimmten Stellen von Bedeutung war; an anderen konnte die natürliche Rauheit bestehen bleiben ohne zu stören oder man konnte der Rauheit einen persönlichen Stempel, ein Erkennungszeichen, eine Eigentumsmarke geben, ja man konnte der schon beim Schmuck des Körpers betätigten Freude an Rhythmus und Symmetrie Ausdruck geben.

Bei der Keramik war's vielleicht umgekehrt. Das Trinkgefäß, das Kochgeschirr war zu glatt in der Hand. So brachte man Rauheiten an, um den Krug, den Topf besser halten, leichter mit ihm hantieren zu können, Einschnürungen, Fingereindrücke, Einschnitte. Hier mochte die Frau, der naturgemäß während der Jagdzüge des Mannes die Sorge für die häuslichen Dinge zufiel, das erste Feld ihrer künstlerischen Tätigkeit finden. Auch sie arbeitete selbstverständlich nach denselben Prinzipien, von denen wir oben sahen, daß sie die Grundbewegungen alles Lebens darstellen.

Es wird nicht nötig sein, im einzelnen darauf hinzuweisen, wie sich aus diesem primitiven Geräteschmuck eine Art der Zierkunst nach der anderen sachgemäß entwickeln mußte. Nachdem einmal das Bedürfnis nach einer Belebung der Fläche — soweit nicht praktische Gründe dagegen sprachen — erweckt war, mußte der Gestaltungstrieb in der Ausstattung der Hausgeräte, der Waffen und Gewänder ein reiches Feld der Tätigkeit finden. Und die Beherrschung einer Technik mußte begreiflicherweise dazu führen, auf anderem Material die Gepflogenheiten dieser Technik zu wiederholen (man denke an die Flechtmuster auf Tongefäßen), bis man einsehen lernte, daß jedes Material seine Eigenart auch in der Verzierung wahren müsse.

Und schließlich mußten die alten guten Beziehungen zur Tierdarstellung es nahelegen, bekannte Hautmusterungen, Schuppenbildungen, Haarfärbungen aus der Welt der Tiere hinüberzutragen in die Flächenverzierung der menschlichen Kunst.

Was aber der Mensch übte dem Geräte seines Hauses gegenüber, das mußte er auch der Wohnung selbst gegenüber tun. In dem Augenblick, da seinen Ansprüchen die Höhle oder der Wetterschirm aus geflochtenen Ästen nicht mehr genügte, da er sich aus Stämmen und Ästen ein Haus zusammen-

zimmerte, da erwachte in ihm ein starkes Interesse an dieser neuen Schutzvorrichtung gegenüber den Witterungsunbilden. Denn der Bau — und mochte er die armseligste Hütte sein — war ein Werk seiner Hand und war seinen persönlichen Zwecken dienlicher als irgend ein Schlupfwinkel, den die Natur ihm bot. So wuchs in ihm der Stolz an seiner Leistung. Und mit dem Stolz wuchs — genau so wie einst dem eigenen Körper gegenüber — das Bedürfnis, das Werk immer reicher und schöner zu gestalten. Hier konnte ein Ast durch einen gerader gewachsenen, durch einen gut behauenen ersetzt werden, dort konnten ein paar Luftlöcher durch eine Bastdecke geschlossen werden.

Und so bosselte der Mensch, der Künstler im Menschen weiter, bis er das Gefühl hatte, seinem Bedürfnisse nach Schönheit und Behagen in vollendeter Weise entsprochen zu haben.

Daß dieses Gefühl bei unseren ältesten Ahnen früher erreicht wurde als bei den Griechen, und bei den Griechen in anderer Weise als bei den Menschen der Gotik, das ist selbstverständlich. Alle aber wurden bei dem Bau sowohl wie bei seiner inneren Ausstattung von dem Wunsche gelenkt, ihren wohlerwogenen persönlichen Bedürfnissen, ihrem individuellen Interesse zu dienen. Selbst dann, wenn sie aus praktischen Gründen die Ausführung des Baus anderen Händen überließen.

Allerdings wächst dem individuellen Interesse hier leise, unmerklich fast, ein zweiter Lebenstrieb hinzu. Denn die einfache Tatsache eines festen Hauses bedingt Seßhaftigkeit. Seßhaftigkeit aber bedingt einen engeren Zusammenschluß der Generationen. Dem Haus oder der Hütte folgt die Siedelung auf dem Fuße. Wo aber drei oder vier Hütten zusammenstehen, da schließen sich die Bewohner zu Schutz und Trutz zusammen. Da gibt es neben dem individuellen Interesse in jedem einzelnen noch ein zweites, soziales Interesse: denn jeder einzelne sagt sich, daß seine eigene Existenz, sein eigenes Wohlbehagen dann am besten gesichert ist, wenn die Gemeinschaft stark und leistungsfähig ist. Und in der weiteren geistigen Entwicklung sagt er sich vielleicht sogar, daß die eigenen Interessen sich in einem einzelnen Falle den allgemeinen Interessen unterordnen müssen, damit gewisse ideelle Güter erreicht werden können. Das Gefühl einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit

in einem bestimmten Lebenskreise, in einer Familie, einem Stamme, einem Volke tut das Seinige; und der soziale Trieb wird mächtiger und immer mächtiger.

b) Soziale Triebe im Menschen.

Man neigt im allgemeinen der Anschauung zu, daß die individuellen Interessen in starkem Gegensatz zu den sozialen Interessen stehen müßten. Das ist keineswegs immer der Fall. Das soziale Empfinden schreitet — wie ein selbstbewußter Sohn neben dem starken Vater, selbständig und doch in engsten Beziehungen, häufig in Eintracht, bisweilen in Unfrieden — neben dem individuellen Interesse einher.

Das individuelle Interesse lebt im Mittelpunkte aller Lebensinteressen des Individuums, sorgt zunächst für das Wachstum des Einzelnen, zieht dann die anscheinend fremde Existenz des Weibes in seine Interessensphäre und dann weiter alle Dinge, die ihm, dem Weibe, seinen Kindern dienen können. Die weitere Spiralbewegung umfaßt dann mit dem Wachstum der Familie, mit dem Zusammenwohnen einer Sippe, eines Stammes die Sorge, das Interesse für diese Gemeinschaft. Und selbstverständlich folgt die Kunst, die treueste Genossin aller Entwicklungsphasen der Menschheit dem neuen, erweiterten Interesse, ohne auch nur das Geringste von den bereits eroberten Gebieten des individuellen Interesses aufzugeben.

Das ist überhaupt in dem Wachstum der künstlerischen Triebe, in dem Eroberungszuge der Kunst durch die Umwelt des Menschen das Charakteristische, daß neue Interessen niemals die alten ertöten, sondern daß die neuen Interessen stets mit den alten einen festen Bund schließen. Einen Augenblick kann es wohl scheinen, als sei der neue Zustrom so stark, daß er zum Hauptstrom werden könnte, aber dann fließen die gelben und die grünen Wellen wieder zu einer Einheit zusammen: man sieht nur, daß der Strom mächtiger geworden ist.

Man wird mit einiger Bestimmtheit behaupten können, daß alle Werke, die aus subjektiven Interessen herauswuchsen, durch die Mitarbeit des Denkens an die Allgemeinheit sich zu einer höheren Form entwickelten. Schon deshalb, weil das Vergleichen zwischen der eigenen Leistung und den Arbeiten der Nachbarn den Ehrgeiz wecken mußte, weil in dem Neben=

einander der Arbeit so etwas wie allgemeingültige ästhetische Maßstäbe zu entstehen schienen. „Ein gutes Beispiel weckt Nacheiferung und setzt dem Urteil höhere Gesetze."

Dann aber kam ein anderes hinzu:

Mit dem Zusammenwohnen größerer Verbände trat eine Spezialisierung der für das Leben notwendigen oder erwünschten Arbeitsleistung ein. Gemeinsame Tätigkeit führte dazu, die Arbeiten zu verteilen und bei solcher Teilung die besonderen Anlagen der einzelnen auszunutzen.

Stellte sich z. B. auf den Jagdzügen heraus, daß einer der Jagdgenossen eine besondere Geschicklichkeit im Anfertigen und Spannen der Bogensehnen, ein anderer im Zurechtschlagen der steinernen Speerspitzen zeigte, dann nahmen die beiden selbstverständlich einen Austausch ihrer Arbeiten vor; und der Speerverfertiger erhielt von denen, die einen neuen Jagdspeer brauchten, der Bogenspanner von denen, die einen Bogen wünschten, weitere Aufträge. So entstand die Gelegenheit, vorhandene Talente auszubilden und die Erzeugnisse dieser Fähigkeiten materiell zu verwerten. Und das natürlich nicht nur auf diesem Gebiete, sondern ebenso auf allen anderen Arbeitsgebieten, auch auf denen des Wohnungsschmuckes, des bildlichen Darstellens, also auf allen Gebieten des Kunsthandwerks und der Kunst.

Aus den Menschen im allgemeinen, von denen jeder einzelne künstlerische Anlagen in sich hatte, löſten sich die besonders stark Begabten als „Künstler" heraus; und diese Künstler steigerten durch Übung und stillschweigende Wettarbeit ihre Leistungskraft entsprechend der Fülle der in sie gelegten rezeptiven und produktiven Talente.

Jetzt galt es nicht nur für den schaffenden Künstler, sich selbst in der Gestalt eines Weibes ein Erinnerungsbild zu schaffen, sondern es galt, das Ideal des Weibes, wie er selbst und seine Gefährten es besaßen, so lebendig wie möglich, so allgemeingültig wie möglich zu gestalten.

Der Gedanke mußte den Künstler antreiben, die letzte ihm erreichbare Höhe zu erklimmen, mußte das Verantwortlichkeitsgefühl des Künstlers gegenüber den Aufgaben der Kunst steigern.

Und das nicht nur bei der Darstellung des Weibes, sondern ebensosehr bei dem Bearbeiten und Schmücken der Werk-

zeuge, der Waffen, der Gefäße, beim Bauen des Hauses, bei jeder künstlerischen Arbeit.

Der Blick auf die fremden Leistungen, der Blick auf das Gemeinsame der künstlerischen Vorstellungen gewöhnte daran, die Augen in einem neuen Sinn umherwandern zu lassen, nicht nur mit der stillen Frage: „was ist mir zuträglich, was ist mir nachteilig?“, sondern mit der weiteren Frage: „was ist für unser gemeinsames Dasein von Bedeutung?“

Nicht als wenn solche Fragen bewußt gestellt worden wären; aber sie wuchsen instinktiv aus den Erlebnissen des Tages empor.

Jetzt erschienen dem Auge des Künstlers nicht nur die Dinge interessant und darstellenswert, die in persönlicher Beziehung zu ihm standen, sondern eben alles, was das Leben in der menschlichen Gemeinschaft brachte: Persönliches und Unpersönliches, Individuelles und Soziales.

Wir finden daher in den Felsenzeichnungen Skandinaviens aus der Bronzezeit bemannte Schiffe, kämpfende und marschierende Krieger, Wagen mit Pferden und Ochsen, sogar Ackerpflüge und — als Andeutung der Landschaft — vereinzelte Bäume. Aber daneben sehen wir die ganzen Interessengebiete der früheren Zeit: Einzelbilder von Frauen, von Pferden, von Hirschen, von Vögeln.

Und am anderen Ende von Europa, im alten Kreta finden wir aus dem 14. Jahrhundert vor Christi Geburt die Darstellung eines langen Zuges junger Krieger und mitten in dem Zuge die Militärmusik. Daneben aber das Bild einer thronenden Frau, die Darstellung eines Fasans, einer Wildkatze, eines Stiers, eines Hasen.

Im Norden wie im Süden also das gleiche Interesse für die gemeinsamen Unternehmungen eines Stammes, eines Volkes, zumal für den Krieg, und daneben die alten Einzelneigungen.

Wie aufnahmefähig ist aber durch die Erweiterung des Horizonts das Auge des Künstlers geworden!

Seit der Lebensinhalt der sozialen Gemeinschaft interessierte, interessierte auch die Welt, die das Heim dieser Gemeinschaft war, der Begriff „Heimat“ entstand. Und die Kunst berichtete nun nicht nur von gemeinsamen Taten, Kriegszügen, Schiffsfahrten, Jagden und sonstiger Lebensarbeit, sondern auch von solchen Dingen, die bisher sehr gleichgültig erschienen waren,

die aber charakteristisch waren für die Natur der Heimat. Die Vasen Kretas aus jener frühesten Zeit griechischer Kunst zeigen reichen Schmuck, der ausschließlich der Vegetation der Insel und der Fauna des umgebenden Meeres entnommen ist: Halme, Efeu, alle möglichen Algenarten, Muscheln, Polypen, Tintenfische und Seeigel sind mit großer Exaktheit nachgebildet: Heimatsluft weht uns entgegen.

Und weiter und weiter zieht der soziale Trieb seine Kreise.

Je mehr sich der Künstler hineindenkt und hineinfühlt in das äußere und innere Leben der volklichen Einheit, zu der er gehört, um so lebhafter fühlt er das Bedürfnis, aus dem Empfinden der Allgemeinheit heraus zu gestalten. Alles, was den Inhalt eines Volkslebens ausmacht, die Gegenwart und die Vergangenheit wird zum Künstlerstoff, das Sittenbild, das Historienbild und alle ihre Zwischen- und Unterabteilungen entstehen, die Arbeit des Volkes, sein Leben in Lust und im Elend findet im Lauf der Jahrhunderte ihre Darsteller, ja mehr als das, alle Gedanken und Träume, die durch die Volksseele ziehen, werden von Künstlerherzen aufgegriffen und von Künstlerhänden dargestellt.

Und als Hintergrund zu dem allen erscheint in der bildenden Kunst die Örtlichkeit, in der sich das Ringen und Arbeiten, das Feiern und Träumen der Menschen abspielt, die Welt, in der die Menschen sich heimatberechtigter fühlten von Jahrhundert zu Jahrhundert. Zuerst gaben die Künstler nur die Abkürzung der Örtlichkeit, die bloße Andeutung durch einen Baum, einen Felsen. Aber mehr und mehr gestaltete man die Landschaft aus. Und schließlich war die Landschaft nicht mehr der Hintergrund für irgend eine figürliche Darstellung, sondern sie war etwas Selbständiges geworden, etwas Gleichberechtigtes neben den Schicksalen und den Gedanken der Menschen.

Der soziale Trieb des Künstlers führt überall aus der Enge in die Weite, auch in bezug auf jene Kunst, die am unbeweglichsten erscheint: auf die Baukunst. Alle jene großen Leistungen des Städtebaues, der Befestigungskunst, des Baus der Repräsentationshäuser der Volkheit, der Verkehrseinrichtungen der Nationen, sie haben sich aus den primitiven Anfängen des Hüttenbaus kraft des sozialen Triebes der Menschen entwickelt.

Und je mehr die sozialen Fragen in das Leben jedes einzelnen Menschen, in das Leben jedes Künstlers hineinspielen, desto bedeutungsvoller werden alle Fragen sozialer Natur für die Kunst. Schon heute beginnt die Kunst zu einer öffentlichen Angelegenheit zu werden; und bald wird die Zeit kommen, daß man erstaunt den Kopf schüttelt, wenn Volksvertreter die Kunst für eine Sache der oberen Zehntausend erklären, und nicht begreift, warum in den Systemen unserer bedeutendsten sozialen Denker so lange für die bildende Kunst kein Platz war.

Übrigens ist es ein Irrtum, wenn man annimmt, daß sich das soziale Interesse immer auf eine Vielheit von Menschen beziehen müsse. Unendlich oft bezieht es sich auch auf den Repräsentanten der Vielheit, auf den Führer einer sozialen Gruppe, auf den Häuptling, den König.

Es ist nicht etwa ein Zufall, daß wir auf den skandinavischen Felsen und auf den Wänden Kretas die gleiche Art und Weise des Heraushebens eines Häuptlings aus der Masse finden. In der Bronzezeit des Nordens wird der Anführer einer kriegerischen Schar doppelt so groß dargestellt wie seine Genossen; in jenem Soldatenzug des alten Kreta überragt ebenfalls der Anführer alle anderen Krieger an Größe.

Wer viele Kräfte zu einer Einheit zusammenzufassen vermochte, wer sich als Führer seines Volkes bewährt hatte, der erschien seinen Volksgenossen immer als ein Großer, Herrlicher. Und wollte der Künstler solcher Empfindung Ausdruck verleihen, wollte er den Häuptling bedeutender, innerlich größer erscheinen lassen als die ihn umstehenden Krieger, dann gab es zunächst für ihn nur die Möglichkeit, dem Auserwählten ein Riesenmaß des Leibes zu verleihen.

So sehen wir denn auch auf den stolzen Werken eines Rhamses den König stets in übermenschlicher Größe seine Bildgefährten überragen, ob er nun als Krieger, als Jäger oder als Priester dargestellt ist (Abb. 33). Und bis auf unsere Tage entspricht es dem Empfinden der Menschen, den Heroen der Nationen ein ungewöhnliches Körpermaß zu geben. Unsere Denkmäler — und zwar gerade die der neuesten Zeit — sind dafür die besten Beweise: man denke an das Riesenwerk des Hamburger Bismarckdenkmals.

Wenn aber der Heros nicht als ein Übermensch an leiblicher Größe geschildert werden sollte, dann blieb doch immer noch

die Möglichkeit, ihn sonst irgendwie herauszuheben aus der gewöhnlichen Welt seiner Zeit, um so seine Erscheinung oder richtiger die Erinnerung an seine Erscheinung zu steigern und eine starke Vorstellung von seiner Wirkung auf Gegenwart und Zukunft zu geben. Man wollte und will ja nicht einen beliebigen einzelnen Menschen in der zufälligen Erscheinungsform seiner Tage zeigen, sondern eben die Quintessenz einer sozialen Erscheinung, einen Menschen, der seiner Zeit das lösende oder das bindende Wort gesprochen, der seinem ganzen Volke der Sänger, der Prophet, der Retter gewesen ist.



Abb. 33. Ramses II. auf dem Streitwagen. Ägyptisches Wandbild. (Nach Maspero. Ägypten u. Assyrien.)

Aus solchen Erwägungen begreift es sich, warum Klinger seinen Beethoven thronend gebildet hat mit nacktem Oberkörper wie einen waltenden Zeus.

Herrschergröße und Menschengröße sind durch die Jahrtausende hindurch ein stolzes Thema für die bildende Kunst geblieben. Pyramiden und Mausoleen, Triumphbögen und Riesensäulen sprechen eine beredte Sprache. Und die Tausende der Bildsäulen im alten Rom erzählen davon, wie das Interesse für den Heroenkult zunahm bis zum Überschwang, bis aus dem Heroenkult ein Mäcenaten- und Schmeichlerkult wurde

Es ist nicht hier der Ort, davon zu berichten, wie die Entwicklung von der Darstellung der Könige und der Heroen

ihren Weg ging zu den Bildsäulen siegreicher Wettkämpfer, wie sie weiter schritt zur Darstellung der Redner und Dichter und wie die Kunst dann allmählich zur Wiedergabe unberühmter Männer und Frauen gelangte; auch nicht wie sich unter den verschiedenartigen Einflüssen die Kunst des Porträts in Plastik und Malerei eigenartig entwickelte. Hier muß der Hinweis genügen, daß die Porträtkunst zu allen Zeiten in erster Linie eine Kunst von sozialen Tendenzen war und dann erst dem individuellen Bedürfnis diente. Man weiß, wie Menzels Friedrich-Zeichnungen zur Popularität Friedrichs II. und zur Hebung des preußischen Selbstbewußtseins beigetragen haben; und es ist gar nicht auszusagen, was Lenbachs Porträts für die Volkwertung unserer großen Männer bedeuten.

Das Sehen und Immerwiedersehen eines Porträts mit dem Ausdruck eines gesteigerten geistigen Lebens wirkt suggestiv. Es ist gar nicht möglich, sich das Antlitz eines Menschen in anderen Linien zu denken als es einem täglich im Bilde vor Augen tritt. Und die äußeren Züge erzählen so nachhaltig von der inneren Bedeutung, daß man diese als unleugbar empfindet, daß man sich geradezu unter dem Einfluß dieser geistigen Größe stehen fühlt.

So trägt der Künstler an seinem Teil dazu bei, die Wirkung eines Menschen auf Zeitgenossen und Nachwelt zu verallgemeinern, bisweilen sogar zu vertiefen.

Im Heroenkult stecken aber noch bedeutsamere Anregungen.

Welcher Art müssen die Voraussetzungen zu einem Heroenkult gewesen sein? Jedenfalls die natürliche Überlegenheit eines Menschen über andere seinesgleichen. Die Überlegenheit über seine Familie besaß zunächst das Familienoberhaupt. Erweiterte sich die Familie zur Sippe, zu einer Gruppe von Familien, so blieb unzweifelhaft jenes Oberhaupt der Führer, der Häuptling. Wie wir gesehen haben, wurde er bei der Darstellung kriegerischer Unternehmungen größer, erhabener gezeichnet als seine Getreuen. Aber auch sonst wurden ihm alle Ehren des kleinen Stammverbandes zuteil.

Wenn nun der Tod kam und den Helden fällte, dann war es selbstverständlich, daß man auch dem Toten besondere Ehren erwies. Um so mehr, da man eine gewisse Furcht vor dem so geheimnisvoll aus den Reihen der Seinen Entschwundenen empfand.

Hoernes meint, daß der über die ganze Erde verbreitete Seelenkult hervorgegangen sei aus der Angst der Überlebenden vor der vom Leibe getrennten Seele des Toten. Nichts spricht gegen eine solche Annahme. Durch den Tod wurde der Verstorbene noch geheimnisvoller. Wer machtvoll im Leben gewesen, wie viel machtvoller konnte der jetzt als Unsichtbarer und vielleicht doch überall Gegenwärtiger sein! Und der einstige Untertan tat alles, um den Übermächtigen nicht zu reizen, nicht zu kränken. Im Leben hatte der Verstorbene Ehren über Ehren stolz empfangen. So mochte er das Gleiche und noch mehr im Tode wünschen.

Und der Künstler schuf die Gestalt des Toten noch größer und herrischer, als er die Gestalt des Lebenden geschildert, und er kniete vor dem Abbild und die Volksgenossen knieten mit ihm nieder, Gnaden von dem Verstorbenen zu empfangen.

So wurde der Repräsentant eines Volkes zum vergotteten Geist und das Nachbild eines Menschen zum Bild einer Gottheit. Soziale Interessen mengten sich mit einem metaphysischen Bedürfnis.

Wieder stehen wir an einer Stelle, wo jene Spiralbewegung des Kunsttriebes, die wir von dem Zentrum des individuellen Interesses ausgehen sahen, einen weiteren Kreis zieht. Die Welt, in die der Mensch gesetzt ist, die sichtbare Welt, die hat er nach und nach seiner Kunst erobert. Nur eins war ihm übrig geblieben: die unsichtbare Welt. Aber wir sehen bereits, daß auch in diese verschleierten Regionen hinein die Kunst ihre sehnsuchtsvollen Blicke sendet.

c) Das metaphysische Bedürfnis.

Die Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit und das dumpfe Gefühl, unbekannten Mächten unterworfen zu sein, haben überall das Fundament für religiöse Empfindungen, Gedanken und Systeme gegeben.

Die Angst vor unerklärlichen Dingen, vor Naturereignissen, vor Krankheit und Tod trieb dazu, einen Schutz zu suchen, um allen Schrecken, allen Störungen der Existenz zu entgehen. Wo die eigenen Kräfte nicht ausreichen wollten, machte man Anleihen bei fremden Kräften.

Da man aber die wirklichen Kräfte, den Ursprung der

Erscheinungen nicht kannte, legte man Dingen, die der Zufall in den Weg warf, solche Kräfte bei. Man schuf sich aus einem Nichts ein Idol, betete wunderlich geformte Steine an, weil man vermutete, daß wunderbare Kräfte in ihnen lebten, und beugte sich vor allem, was unbegreiflich und darum schreckenerregend war.

Je mehr die Intelligenz zunahm, desto geistiger wurden die Formen des metaphysischen Bedürfnisses: die beklemmende Angst verwandelte sich in Gefühle des Vertrauens. Man lernte allmählich auch einen Teil der Kräfte kennen, deren Wirken Körper und Seele in Unruhe versetzt hatten. Man gewöhnte sich daran, zwischen den Kräften zu unterscheiden, die dem Menschen Übles und denen, die ihm Gutes brachten, und man hielt sich zu den Mächten, denen man Dank schuldete: zu dem Tagesgestirn, das einem leuchtete, zu dem Feuer, das der Blitz zur Erde gebracht hatte, zu dem Wasser, das dem Verschmachtenden Erquickung gab. Und man verehrte in Tieren von einer ausgesprochenen Eigenart oder ungewöhnlichen Erscheinung Verkörperungen dieser wunderbaren Mächte, geheiligte Repräsentanten eines unsichtbaren Gottes.

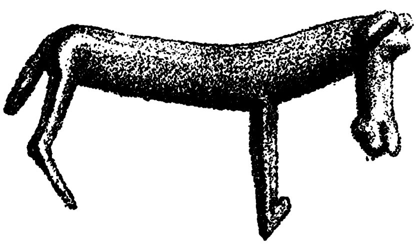


Abb. 34. Tieridol der ersten Eisenzeit. (Nach Hoernes, Urgeschichte der Kunst.)

War das lebendige Tier, dem man göttliche Verehrung zollte, gestorben und kein zweites der gleichen Art vorhanden, dann mochte man versuchen, es in roher Puppenform nachzubilden und mochte dem Abbild die gleiche Ehre bezeugen wie dem Urbild.

Und wenn dem einzelnen daran lag, das Bild der Gottheit zu stärkerem, persönlicherem Schutz in steter, nächster Nähe zu haben, dann ließ er wohl kleine Nachbilder des Götzenbildes verfertigen, stellte sie in seinem Hause auf oder trug sie als Amulet mit sich herum; verwandte sie wohl auch als Votivtiere, als Weihgeschenke für den unsichtbaren Gott, dessen irdische Vertreter sie waren.

In Tiryns und Mykene fand Schliemann Hunderte von tönernen Tierfiguren; in den Pfahlbauten des Laibacher Moors

entdeckte man wunderliche hohle Tieridole, darunter eines, das durchbohrt und anscheinend zum Tragen bestimmt war; in Russisch-Polen aus Knochen geschnitzte Vogel- und Vierfüßlerfiguren, auch diese zum Anhängen eingerichtet (Abb. 34).

Aber überall fand man neben solchen Tieridolen — weibliche Idole. Im Norden und im Süden, im Osten und im Westen finden sich in der jüngeren Steinzeit und in der Bronzezeit kleine und große bildliche Darstellungen des Weibes, aber nur schematisch, in allgemeinen Zügen gehalten, bisweilen nur mit wenigen Strichen den weiblichen Charakter der Gestalt betonend (durch Andeutung der Brüste, der Halsketten), so daß man deutlich sieht, es handelt sich hier nicht um die Wiedergabe eines bestimmten geliebten Wesens, sondern nur um die Fixierung des Begriffes „Weib" (Abb. 35).

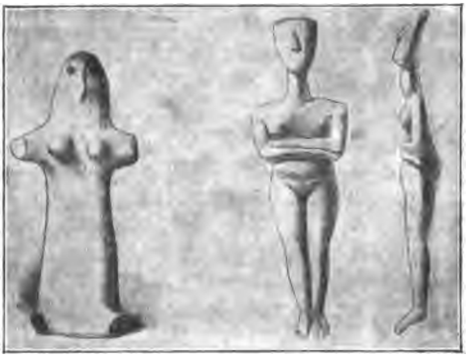


Abb. 35. Frauenidole aus Tiryns und Naxos. (Nach Photographie.)

Wie erklärt sich das?

Wohl nicht nur daraus, daß die Frau vom Mann geliebt, vom Sohn verehrt wurde, daß sie in primitiven Zeiten der feste Mittelpunkt der Blutsverwandtschaft war, sondern auch daraus, daß sie als Bearbeiterin des urbar gemachten Bodens, als Sorgerin und Pflegerin im Hause wie eine Vertreterin aller friedlichen Tugenden gegenüber dem kriegerischen Mann wirkte und damit auch als eine Spenderin und Erhalterin eines geordneten, sicheren und darum beglückenden Daseins.

Dazu kam, daß der geheimnisvolle Vorgang der Geburt die Erscheinung der Frau mit einem Nimbus umgab. Was in der gesamten Natur so lebhaft das Fragen im Menschen anregte, das Problem des Werdens und Wachsens, das sprach hier besonders lebhaft zum Mann, und ehrfurchtsvoll sah er in

seinen besten Stunden zu dem Weibe auf, das ihm nicht nur das eigene Dasein behaglicher gestaltete, sondern auch die Schöpferin der neuen Generation war.

Aus solchen Empfindungen heraus schuf der Künstler ein Idol der Frau als ein Idol des Friedens, der Fruchtbarkeit, des irdischen Glücks.

Eine frauliche Göttergestalt nach der anderen wurde in den Jahrtausenden von den Künstlern gestaltet, von den Menschen verehrt. Und allmählich wurde der eine göttliche Frauenbegriff in ungezählte einzelne Auffassungen zerteilt, die spezifisch weiblichen Tugenden wurden an verschiedene göttliche Repräsentantinnen verteilt. Die germanische Mythologie zeigt uns das so gut wie die griechische. Statt der einen mütterlichen Gestalt erscheint die ganze Schar der großen und der kleinen Göttinnen bis herab zu den Begleiterinnen und Dienerinnen, die im Olymp und in Walhalla zu Haus sind.

Es ist, als habe die Dichterphantasie und die Künstlerkraft sich gar nicht genug darin tun können, das Weib, dem das individuelle Interesse des Künstlers die erste Huldigung erwiesen hatte, nun auch im Gebiet des Übersinnlichen mit Liebe zu umgeben.

Und als der Götterglaube schwand, da war es immer noch die göttliche Mutter, da war es die Heilige, die dem Pinsel, dem Meißel des Künstlers sich bot. —

Inzwischen war aber auch das männliche Prinzip von dem transzendentalen Bedürfnis in seine Kreise gezogen worden. Auf dem Umwege über den Heroenkult war — wie wir oben sahen — der Häuptling zum Stammesgott geworden. Hier war es also die einzelne bedeutende Persönlichkeit, nicht der Begriff „Mann", der zum Gott erhoben wurde. Gerade aber dadurch war von vornherein einer schrankenlosen Vielgötterei Tür und Tor geöffnet, die erst sehr allmählich sich unter dem Einfluß des Familienprinzips in eine Götterfamilie mit einem überragenden Oberhaupt und dann weiter zum Monotheismus entwickelte.

Besser als aus den geschriebenen Dokumenten der Zeit können wir aus den erhaltenen Kunstwerken den Wandel des metaphysischen Bedürfnisses der Menschheit verfolgen. Ich will hier gar nicht von dem Wandel der Anschauungen sprechen, der sich in dem Durch- und Nebeneinander der Tier- und

Menschenbilder, der Vermischung der beiden Richtungen in den Mischgestalten vogelköpfiger Männergestalten und frauenköpfiger Tierleiber kenntlich macht; ich will nur auf die Werke einer hohen Kultur hinweisen: man stelle die Zeus-, die Buddha- und die Christusgestalten der verschiedenen Jahrhunderte in chronologischer Reihenfolge nebeneinander auf, und man wird das Auf und Ab der religiösen Gefühle, man wird die Verschiedenheit des Empfindens der verschiedenen Völker, der verschiedenen Temperamente aufs schärfste empfinden und die ganze Skala des metaphysischen Interesses mit durchleben können.

Wie das individuelle Interesse nach Schutzvorrichtungen gegen alle Unbilden des Wetters aussah und Hütten und Häuser baute, wie der soziale Trieb für seine Zwecke Städte, Ratshallen und Verkehrseinrichtungen schuf, so mußte der transzendentale Trieb nach Schutzvorrichtungen für das Bild seiner Verehrung verlangen, mußte Gotteshäuser schaffen.

Die ersten Tempel sind nicht gebaut, um den Gläubigen Aufnahme zu gewähren, sondern um das aufgestellte Gottesbild zu schützen und so gewissermaßen dem Überirdischen einen irdischen Wohnraum zu geben. Später erst nahm man an, daß die göttliche Kraft des Angebeteten den Raum erfülle, und machte ihn deshalb zu einem heiligen Raum, zu einem Raum, der Teil hatte an der mystischen Kraft des Gottes.

Von diesem Augenblick an mühten sich die Künstler, dem Gottesheim etwas von der Eigenart dessen zu geben, dem es geweiht war. Bei den orientalischen Völkern — wir kommen noch darauf zurück — erhielt der Tempel etwas Wuchtiges und zugleich Dumpfes, erinnerte in seinem Charakter an das unentrinnbare Schicksal; bei den Griechen sprach heiterer, sonniger Lebensgenuß aus den lichtdurchflossenen Tempelhallen; die Kirchen der Deutschen wiesen hinauf in mystische Höhen und ließen durch farbige Fenster ein wundersames Licht in die weiten Hallen fallen, das gleicherweise an Himmelsbläue und Märtyrerblut erinnerte.

Das Größte und Reifste, was die Architektur des Heidentums und des Christentums ausgesprochen hat, das wurde ausgesprochen aus den tiefen Erregungen des metaphysischen Bedürfnisses heraus.

Man kann den Drang der Menschen nach dem Unbegreiflichen oder auch nach dem Unerforschten gar nicht hoch genug

werten; und man tut gut, in diesem Drang nicht gar zu äußerlich zwischen dem Fühlen und Denken, zwischen den Anfängen der Religion und den Anfängen der Philosophie zu unterscheiden.

Der erste Fetischgottesdienst ist auch der erste Schritt zum philosophischen Erkennen der Welt. Denn er ist der erste Beweis, daß der Mensch die grübelnde Frage getan hat: „Woher stammt die Kraft, die ich nicht sehe?“ Weil die unbeantwortete Frage ihm auf der Seele brannte und er doch keine Möglichkeit sah, sie zu lösen, machte er sich weis: „die Kraft kommt vom Fetisch“; und er betete die Hypothese an, die er selbst aufgestellt hatte. Für ihn war die faustische Frage — wenigstens für den Augenblick — gelöst; er war zu einer Weltanschauung gekommen.

Wir sollten es verlernen, uns groß zu fühlen gegenüber den primitiven Anfängen der Kultur, des Welt-Erkennens. Denn heutigen Tages noch — und voraussichtlich so lange es Menschen gibt — wird es uns das Höchste erscheinen, zu einer abgeschlossenen Weltanschauung zu gelangen; und wir werden uns nicht scheuen, Hypothesen aufzustellen, wo wir keine ausreichende Antwort auf unsere Fragen erhalten können, und wir werden an diese Hypothesen glauben.

Wir könnten das metaphysische Bedürfnis auch anders nennen, wir könnten es die „Sehnsucht nach einer Weltanschauung“ nennen. Nur darf man das nicht so verstehen, als wäre diese Sehnsucht eine bewußte, spekulative, als ginge sie auf den Bahnen der exakten Philosophie. Es ist lediglich die Sehnsucht, sich abzufinden mit dem Unerklärlichen. Vom Fetischismus bis zum Polytheismus, vom Pantheismus bis zum Monotheismus fallen alle religiösen Systeme unter diesen Begriff.

Und unter denselben Begriff fällt die ganze bunte Märchenwelt, das ganze weite Reich der Phantasie. Ob der Mensch in das Zentrum der Welt ein denkendes Wesen setzt, das an festen Seilen alles Geschehen, alles Leben der Kreatur lenkt, oder ob er jedes Ding im All zu eigenem Leben beseelt, das ist im letzten Grunde dasselbe, denn beides beruht auf dem Glauben der Menschen an lebendige Kräfte auch über die Grenzen des erkennbaren Lebens hinaus. Und was in jedem Menschen lebt, das lebt gesteigert im Künstler.

Daher stehen nicht nur die rohe Darstellung eines Weib-

idols und die durchgeistigte Schöpfung einer sixtinischen Madonna in einem inneren Zusammenhang, sondern ebenso gut die Bildung eines primitiven Tieridols und die Beseelungen des Meeres, wie Böcklin sie geschaffen. — Beseelen, was dem nüchternen Blick roh und seelenlos erscheint, mit körperlicher Gestalt umkleiden, was nur in träumenden Gedanken lebt, das ist die Lust des Künstlers. Was nie gewesen ist und nie sein wird: dem Künstler gehört es doch kraft seines metaphysischen Bedürfnisses. So weit er das Netz seiner Phantasie zu werfen weiß, so weit ist die Welt mit allen Weiten, allen Tiefen und allen Höhen sein.

Wie bescheiden hub die Kunst des Menschen an! Hier ein Farbstrich, dort eine Schnur mit Steinen zur Verzierung des eigenen Körpers. Wie eng war der Bezirk des ersten individuellen Interesses! Aber dann hoben sich die Augen des Menschen und sie blickten immer weiter um sich. Ein Lebensgebiet nach dem anderen wurde in die Interessensphäre des Künstlers hineingezogen, bis endlich alles erobert war, was Menschenkräfte erobern können: der ganze vielgestaltige Reichtum des äußeren und des inneren Lebens.

Das Land ist erobert; wir übersehen das gewaltige Stoffgebiet. Aber jetzt drängt sich uns die Frage auf: was macht die Kunst aus allen diesen Stoffen? Die Erfahrung lehrt uns, daß die Kunst im Süden und im Norden, im Osten und im Westen eine verschiedene ist, trotzdem die physiologischen Bedingungen des Formensinns und des Farbensinns überall dieselben sind und trotzdem überall die gleichen Interessen zu gleichen Stoffen führen. Woran liegt das? Woran liegt es, daß die Entwicklung der bildenden Kunst so eigenartig vielseitig ist, daß man ihr bisher das ganze oder doch fast das ganze Kunstinteresse zugewandt hat. Wir werden es gleich sehen.

Nachdem wir das Pflänzlein „Kunst" gewissermaßen als Typus betrachtet und die allgemeinen Familienmerkmale erkannt haben, muß es von großem Reiz sein, dies Pflänzlein auf seiner Wanderung über die Erde als rechte „Kulturpflanze" zu verfolgen und festzustellen, welchen Einfluß Boden und Klima — in übertragener und in wirklicher Bedeutung — auf seine jeweilige Entwicklung gehabt haben und noch haben.

III. Das Leben.

a) Die Persönlichkeit des Künstlers.

Konrad Lange sagt in seinem „Wesen der Kunst"*): „Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, daß die Kunst immer der unmittelbare Ausdruck der Persönlichkeit so wie sie tatsächlich ist, sein müsse . . . In der Tat, wollte man immer aus dem Charakter der Kunst auf den Charakter der Menschen einen Schluß ziehen, so würde man in sehr vielen, vielleicht in den meisten Fällen irren. Das legt doch die Vermutung nahe, daß die Kunst für viele Künstler eine Ergänzung ihres Wesens ist, ein Mittel, gerade das auszusprechen, was nicht in ihrem wirklichen Charakter liegt."

Eigentümlicherweise scheint sich diese Ansicht mit der Auffassung der Kreise zu decken, die durch rege gesellschaftliche Beziehungen zu Künstlern die gesellschaftliche Außenseite der Künstler vortrefflich kennen lernen, die aber seltener Gelegenheit haben, mit einem Künstler stille, intime Stunden zu verleben. In jenen Kreisen ist der Glaube ganz allgemein verbreitet, daß die Kunst eines Künstlers mit der Eigenart eines Künstlers wenig oder gar nichts zu tun habe. Und man meint durch die Konstatierung, daß ein Rationalist ein ergreifendes Andachtsbild gemalt, eine stille, verschlossene Natur eine Karikatur gezeichnet habe, den Beweis erbringen zu können, daß der Künstler und sein Kunstwerk weniger eng in bezug auf ihr innerstes Wesen miteinander verwandt seien, als der „oberflächliche Beschauer" zunächst denken möchte. Vielleicht empfindet hier der naive Beschauer aber instinktiv richtiger als der allzu ängstlich reflektierende Beobachter. Denn so wenig es gleichgültig für die Produktion eines Künstlers ist, ob er weitsichtig

*) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901. Band II, Seite 59.

oder kurzsichtig ist, so wenig ist es gleichgültig, ob das Temperament eines Künstlers sanguinisch oder cholerisch, phlegmatisch oder melancholisch ist, ob sein rezeptives Vermögen besonders stark ausgeprägt ist oder nicht, ob die gestaltenden Fähigkeiten bescheiden oder stark sind.

Und wenn es bisweilen scheint, als ständen der Charakter eines Werkes und der Charakter eines Künstlers in einem unlöslichen Widerspruch, dann wird sich dieser Schein aus dem mangelnden Sehvermögen oder der mangelnden Beobachtungskraft des Beurteilenden erklären. Der Mikrokosmus eines Menschen ist eine zu komplizierte Sache, als daß ein flüchtiger Blick sofort das ganze Rädergewirr übersehen könnte. Und gerade derjenige, der — wie hypnotisiert — auf die ihm zunächst liegenden Teile einer Erscheinung blickt, der wird den Kernpunkt kaum bemerken. Nicht jeder, der ein finsteres Gesicht zu machen sich gewöhnt hat, ist in den Tiefen seines Herzens ein Weltverächter; und nicht jeder, den die harte Logik des Denkens zum Leugner bestimmter Gottesbegriffe gemacht hat, ist dem mystischen Reiz einer tiefen Religiosität unzugänglich.

Wer ernstlich in den Lebenszeugnissen eines großen Künstlers nachgräbt, der findet schon die Gründe für die Richtung seiner künstlerischen Bekenntnisse; wer aber als Anekdotenjäger durch das Leben eines Großen wandert, der wird niemals die treibenden Kräfte seiner Arbeit erkennen.

Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, den Fragen nachzugehen, welche Bedeutung für das Schaffen eines Michelangelo die Verunstaltung seines Antlitzes gehabt hat und welche Bedeutung für Böcklin der steife Nacken seiner Statur. Noch wichtiger aber wäre es, den Fragen nachzudenken, welchen Einfluß der Pulsschlag des Blutes und die Gestaltung der Ganglienzellen auf die Leistungen eines Künstlers haben. Wem das Blut schnell durch die Adern rollt, der kann nie und nimmer ein bedächtiger Arbeiter sein, und wem die Gedanken mühsam und schwer emporwachsen, der wird nicht das Zeug zu einem geistreichen Zeichner haben.

Und wenn uns hundertmal erzählt wird, daß ein lockerer Zeisig der Kunst in seinem Privatleben ein nüchterner Pedant gewesen sei: wir werden es nicht glauben, daß der Mensch wirklich im Grunde ein Pedant gewesen, sondern wir werden glauben, daß seine Kunst ihm das Ventil war, dem Geist zum

Leben zu verhelfen, den er aus wirklichen oder eingebildeten Gründen in seinem Dasein verleugnen mußte.

Die Persönlichkeit des Künstlers ist und bleibt es, die dem Kunstwerk den Odem des Lebens einbläst, die dem Werk jenen Reiz der Eigenart gibt, der allein ein Beweis wirklichen Lebens ist. Deshalb steht auch die beste Kopie so himmelweit hinter dem originalen Werk zurück, weil sie keine Eigenart, keine Persönlichkeit zeigt und zeigen kann.

Worin aber zeigt sich die Persönlichkeit eines Werkes? Oder richtiger: worin zeigt ein Kunstwerk die Persönlichkeit seines Meisters?

Sie zeigt sich in allem und jedem. In den scheinbaren Äußerlichkeiten der Technik, in der Komposition, in der Naturanschauung, in dem, was ausgesprochen ist, und in dem, was nicht ausgesprochen ist, in der Wahl des Sujets, kurz in jeder, aber auch in jeder Einzelheit des Werkes.

Jene Gesetze des Linien-, Form- und Raumgefühls, des Farbensinns, die werden von allen Künstlern instinktiv oder bewußt befolgt, aber das Wie, das macht die Originalität des Künstlers. Alle Menschen befolgen das Gesetz ihres Daseins, sich auf zwei Beinen fortzubewegen. Aber der eine geht gebeugt, der andere gereckt, der schreitet gelassen, jener aufgeregt, dieser setzt die Füße auswärts, jener einwärts, der tritt die Hacken schief und jener läuft auf den Fußspitzen. Und wer erkennte seine Vertrauten nicht auf hundert Schritt an ihrem individuellen Gang?

Bei den Künstlern ist es nicht anders. Sie folgen den allgemeinen Gesetzen ihres künstlerischen Lebens, aber jeder in anderer Weise.

Ein Beispiel wird das klar machen.

Wir besitzen zwei Büsten Goethes aus dem Jahre 1820. Die eine hat Rauch geschaffen, die andere Tieck. Und diesen beiden Künstlern hat Goethe nicht etwa zu verschiedenen Zeiten des Jahres, in verschiedenen Stimmungen gesessen, sondern zu denselben Stunden. Da Rauch und Tieck beide vortreffliche Künstler waren, so sollte man annehmen, daß die zwei Büsten so verwandt sein würden wie möglich. Das ist aber nicht der Fall. Die Rauchsche Büste zeigt Goethe in hoheitsvoller Heiterkeit als „Olympier“, ruhig, selbstbewußt, alle Weiten überschauend. Tiecks Büste aber — die bis ins einzelne hinein

dieselben charakteristischen Linien des Goetheschen Kopfes wiedergibt — zeigt den großen Dichter als klugen Gelehrten, etwa als den Verfasser der Grundzüge einer Geschichtsphilosophie, die Goethe unter dem Titel „Geistesepochen" soeben geschrieben hatte. Was geht aus dieser Divergenz hervor? Doch wohl, daß Rauch in der Persönlichkeit Goethes etwas anderes sah als Tieck, daß also ihre Auffassung eine verschiedene war, und zwar lediglich deshalb eine verschiedene, weil Tieck selbst ein Stück Gelehrter, Rauch selbst ein Stück Dichter war. Die Künstler sind wie Spiegel mit verschiedenfarbigen Folien. Der rot unterlegte und der blau unterlegte Spiegel geben mit der gleichen Exaktheit das Äußere des Menschen, der Landschaft, der Szene wieder, aber für unser Empfinden herrscht doch zwischen solchen zwei Spiegelbildern der schärfste Gegensatz. Und es ist einmal nicht anders: was der Künstler in einer Persönlichkeit, in einer Sache sieht, das gibt er wieder, das allein kann er wiedergeben. Nicht das Objekt selbst, sondern die Vorstellung seines Innern bildet der Künstler nach, ob er auch mit emsigstem Fleiß Linie um Linie nach dem lebenden Vorbild wiederzugeben sucht.

Das gilt natürlich in erhöhtem Maße, sobald das Modell nur in der Erinnerung oder in der Phantasie existiert.

Vor einigen Jahren gab ein Kunsthändler bekannten und vielgenannten Künstlern den Auftrag, in einem Bild von bestimmten Dimensionen ihre Auffassung von der Gestalt Christi zu geben. Die Gemälde reisten durch alle größeren Städte Deutschlands und jedermann konnte sehen, daß jeder einzelne der zehn oder zwölf eingeladenen Künstler sich die Erscheinung Christi anders dachte, und er konnte daraus ohne weiteres den Schluß ziehen, daß jeder der ungezählten nicht aufgeforderten Künstler ebenso seine bestimmte Christusauffassung besitzen werde, daß also die Auffassung einer durch Leben und Lehre so scharf charakterisierten Gestalt tausendfältig sei.

Wenn schon bei der Darstellung eines einzelnen Kopfes, einer einzelnen Gestalt die Eigenart der künstlerischen Persönlichkeit so stark zu Worte kommt, wie viel mehr muß das der Fall sein, sobald es sich um eine größere, mehrere Gestalten umfassende Komposition handelt, um die Darstellung irgend eines Ereignisses, um die Verbildlichung eines bestimmten Gedankens. Jede Künstlerkonkurrenz beweist das aufs schlagendste.

Klassisch ist das Beispiel der florentinischen Baptisterientüren. Vasari erzählt uns von dem Wettbewerb, den die besten Künstler von Florenz im Jahre 1401 unter sich veranstalteten, um die Tür des Baptisteriums mit Bronzereliefs zu schmücken.



Abb. 36. Filippo Brunellesco Opferung Isaaks. Florenz, Museo nazionale.

Als Vorwurf für die Konkurrenzentwürfe war das Opfer Isaaks gewählt. Und die zwei Arbeiten, zwischen denen zu wählen den Juroren schwer ankam, die sind auf uns gekommen. Es sind die Arbeiten von Brunellesco und von Ghiberti.

Hier war die Situation, die Zahl der Figuren, das Motiv der Handlung, sogar die Umrahmung der Fläche gegeben. Und doch sind die Werke von einer Gegensätzlichkeit, die geradezu erstaunlich ist, die sich bis in die nebensächlichsten Einzelheiten



Abb. 37. Lorenzo Ghiberti, Opferung Isaaks. Florenz, Museo nazionale.

erstreckt (Abb. 36 u. 37). Alle aber erklären sich aus der Gegensätzlichkeit der beiden Künstlernaturen. In Brunellesco arbeitet ein konstruktiver Sinn, eine harte Energie, ein Wahrheitsfanatismus, in Ghiberti sehen wir — neben aller Gründ-

lichkeit des anatomischen Studiums, neben aller Offenheit des Blicks — eine Hinneigung zu schönen Linien, zu formaler Äußerlichkeit. Daher zeigt Brunellesco den Moment, da Abraham bereits den Hals Isaaks mit dem Opfermesser berührt, zeigt das Zusammenzucken des Entsetzten und im gleichen Moment den festen Griff des Engels, der das Äußerste verhütet. Ghiberti geht zeitlich nur um eine Sekunde weiter zurück. Das Messer ist noch um Handbreite vom Halse entfernt, der Engel ist nahe, aber noch nicht in Aktion getreten. Infolge dessen kann Isaak noch fragend aufblicken und die ganze Pracht der jungen Glieder in gelassener Ruhe zeigen.

Hier sprach die Empfindung des Künstlers das entscheidende Wort. Dem einen war die dramatische Spannung alles, dem anderen die Schönheit des jugendlichen Körpers und die Möglichkeit, im Wohllaut der Linien zu schwelgen.

Aus allen Zeiten ließen sich Parallelen zu diesem Beispiel heranziehen. Immer wieder würde es sich zeigen, daß die Persönlichkeit des Künstlers, der Charakter des Künstlers das entscheidende Wort bei der Komposition eines Werkes spricht.

Das gilt natürlich nicht nur von den Werken des Pinsels und des Meißels, sondern genau so gut von architektonischen Arbeiten uud von allen Leistungen kunstgewerblicher Tätigkeit.

Ein rechter Künstler kann auch in der Komposition eines Wohnraumes nichts anderes geben als sich selbst.

Würde man zwei Künstlern wie Peter Behrens und van de Velde den gleichen Auftrag geben, etwa für einen ganz bestimmten Zweck einen Repräsentationssaal zu schaffen: man würde zwei ganz verschiedene Lösungen erhalten, Lösungen, die dem Charakter, dem Temperament der beiden Künstler durchaus entsprechen würden.

Behrens, der Hamburger, würde so wenig wie der Belgier van de Velde zierliche Liebenswürdigkeiten geben, sondern er würde einen Saal von ruhigen, feierlichen Linien schaffen, einen Raum für majestätische Musik, für schwere gemessene Bewegung. Van de Velde aber würde einen Saal konstruieren von durchdachter Raumdisposition, von zweckmäßiger, organischer Gliederung der Wände, einen Raum, der jede Musik gestattet, weil er die Objektivität selbst ist.

So spricht jede Schöpfung eines Künstlers, selbst der Teppich, der Schrank, der Stuhl, der aus der Hand eines

Künstlers hervorgegangen ist, eine vernehmliche Sprache, verkündend die Persönlichkeit seines Meisters. Und nicht etwa nur in bezug auf die Auffassung, auf die Komposition, sondern genau so gut in bezug auf die rein technische Arbeit.

Es ist selbstverständlich, daß ein Künstler von der rücksichtslosen Energie, von der physischen Muskelkraft eines Michelangelo es nicht lieben konnte, in weichem Ton zu kneten gleich einem Luca della Robbia, und man begreift es, daß es ihm ein Glaubenssatz war, ein Bildwerk liege im Marmorblock, man brauche nur wegzuschlagen, was zu viel sei.

Es ist nicht minder selbstverständlich, daß ein Dürer, der in einer fleißigen Goldschmiedewerkstatt aufgezogen worden, der voller spekulativer und naturwissenschaftlicher Interessen für alle Feinheiten des Daseins war, daß der nicht auf den Gedanken kommen konnte, mit breitem Pinsel seine Porträts hinzusetzen, wie zwei Jahrhunderte später der derbgebaute, genußlustige Franz Hals.

Wenn man solchen Gedanken nachgeht, dann berührt es einen sehr seltsam, wenn man hin und wieder die freundlichen Ratschläge wohlmeinender Kritiker an die Künstler liest, ihre Technik zu ändern. Ein solcher Rat entspricht im Grunde der Zumutung, ein wenig aus der eigenen Haut herauszufahren in die eines anderen.

Ein treffliches Beispiel für den engen Zusammenhang zwischen der Persönlichkeit eines Künstlers und dem Charakter seiner Kunst und gleichzeitig für das völlige Verkennen dieses Zusammenhanges von seiten des kritisierenden Publikums bietet das Lebenswerk Arnold Böcklins.

Bis zum heutigen Tag erhält sich der Glaube, daß Böcklin der Mensch ein ganz anderer gewesen sei, als man nach seinen Bildern vermuten müßte. Und nun ein Buch*) erschienen, das ihn ganz zu kennen vorgibt und das zwischen seiner Kunst und seinem Menschentum eine unüberbrückbare Kluft spaltet, jetzt wird es noch schwerer sein, solchen Glauben zu entwurzeln.

In einem Referat über das Floerkesche Buch lese ich die Worte: „Böcklin, das war ein durch und durch verständiger, selbstbewußter, unermüdlich arbeitender Mann, klar, offen, gesund, ein Mann der entschlossenen Tat, der unentwegt wußte,

*) Gustav Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin. 1903.

was er wollte. Viel Gemüt hatte er ganz gewiß nicht; und wenn er es jemals besessen, dann hatte er es sich längst als unbrauchbar, als unnütz abgewöhnt." Das konnte in der Tat das viel gelesene Buch glauben machen. Und wie kam es zu einem solchen Resultat? Weil der Nachweis erbracht wurde, daß Böcklin die Wirkung der Komposition seiner Bilder eingehend erwog und daß er in seiner Technik unaufhörlich experimentierte.

Gerade als wenn der Dichter, der feilt und feilt, um seinem Gedicht höchste Wirkung zu verleihen, ein gefühlloser Verstandesmensch wäre.

Böcklin charakterisierte als Mensch — nach dem Urteil seiner intimsten Freunde — Kraft, Mut und Gesundheit, daneben aber die höchste Sensibilität; und neben der Überfülle der Empfindung machte sich ein scharfer, grübelnder Verstand tätig. Böcklin war unbeholfen und weltunläufig in allen geschäftlichen und praktischen Dingen des bürgerlichen Lebens — so berichtet Adolf Frey*) — und war doch von einer verblüffenden Geschicklichkeit in allen Dingen künstlerischer Technik. Er war ein Freund aller irdischen Genüsse, jedem lustigen Kreise ein froher Gesell, und er war doch eine durch und durch ernste Natur, ernst bis zur Melancholie. Er besaß ein starkes Selbstgefühl und war doch von einer rührenden Bescheidenheit.

So war sein ganzes Wesen auf starke Kontraste gestellt. Auch in bezug auf die spezifisch künstlerischen Anlagen. Er hatte die Augen eines Naturforschers und das Gedächtnis eines Gelehrten und war doch ein phantasievoller Dichter. Sein Verarbeitungstalent, die Fähigkeit, aus den Wahrnehmungen ein Erinnerungsbild, eine Vorstellung sich zu schaffen, die das Gesehene in seiner Erscheinung und damit auch in seiner Wirkung steigerte, übertraf alle photographischen Anlagen seines Auges.

Nun denke man sich einen solchen Künstler mit einem leidenschaftlichen Schöpfertalent ausgestattet. Wie mußte er schaffen? Er mußte Werke schaffen, die wie Märchen wirkten, weil sie die Natur gesteigert wiedergaben, wie kein Mensch sie je ge-

*) Adolf Frey, Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde. Stuttgart u. Berlin 1903.

sehen; er mußte in der Komposition durch starke Kontraste das Innerste seiner Natur zum Ausdruck bringen; er mußte in der Farbengebung von seltsamer Gegensätzlichkeit sein, sich gütlich tun an dem Nebeneinander von wärmsten und von kühlsten Farben; er mußte in seiner Technik Experimentator sein und doch von der gründlichsten, feinfühligsten Pinselführung; er mußte sich sein Leben lang als bescheidenen Schüler der Natur und der großen Meister vergangener Zeiten fühlen und er mußte doch mit rücksichtsloser Energie auf dem künstlerischen Weg beharren, den er für den rechten hielt. Mit einem Worte: Böcklin konnte nicht anders schaffen als er schuf. Seine Persönlichkeit zwang ihn, zu konzipieren wie ein Dichter und zu arbeiten wie ein Techniker, damit jede beabsichtigte Schönheit zur vollen Wirkung käme.

Man könnte so jeden einzelnen Künstler hernehmen, die Meister der fernsten Zeiten und die Kämpfer für neue Wege in der Kunst. Bei allen würde man feststellen müssen, daß ihre Persönlichkeit die Quelle ihrer Kunst ist, wenn ihre Kunst überhaupt den Namen „Kunst" verdient. Man kann ganz allgemein die Behauptung aufstellen, daß ein Künstler gar nicht anders kann als in seiner eigenen Sprache sprechen — vorausgesetzt, daß er nicht eine Sklavennatur besitzt oder einmal das Bedürfnis hat, der erstaunten Welt seine Anpassungstalente zu zeigen und in fremden Zungen zu parlieren.

Wenn aber jeder Künstler seine eigene Sprache hat, gibt das nicht eine babylonische Sprachverwirrung? Wie kann der eine den anderen verstehen? Und wie können vor allen Dingen die ungezählten Nichtkünstler unter solchen Umständen zu einem Verständnis und zu einem Genuß all der einzelnen Individualitäten gelangen?

Die Antwort lautet: Die Elemente aller dieser Sprachen sind die gleichen; und weil diese Elemente uns allen — ob wir nun Künstler oder Laien sein mögen — eingeboren sind, deshalb können wir alle zu dem Verständnis der einzelnen Mundarten gelangen. Es geht wie mit der Sprache eines großen Volkes. Im Norden und im Süden ist sie in ihrem Kern die gleiche; und doch welche Gegensätze in den einzelnen Landesteilen, in den einzelnen Städten, ja — für feine Ohren — selbst in den einzelnen Familien. Stehen dann Dichter auf, bei denen das Charakteristische ihrer Sprache besonders voll

und reich ausgebildet ist, dann sind die Gegensätze bisweilen so groß wie zwischen Hebel und Reuter, und doch kann derselbe Deutsche beide genießen.

Aus diesem Vergleich ergibt sich schon die Tatsache, daß die Persönlichkeit eines Künstlers nichts Abgelöstes, Isoliertes im Reich der Menschheit ist, sondern nur so etwas wie eine Erhebung in einem weiten Plateau. Es ist daher selbstverständlich, daß auch diese Künstlerpersönlichkeit unter denselben atmosphärischen Einwirkungen steht wie die engere und weitere Umgebung, vielleicht sogar in erhöhtem Maße.

Seit geraumer Zeit stehen sich die Historiker in heftiger Fehde gegenüber. Die einen verteidigen die Anschauung, daß die Entwicklung der Menschheit einzig und allein von den großen Persönlichkeiten abhänge, die „Geschichte machen". Die anderen verfechten den Grundsatz, daß die Kultur einer Zeit auch die großen Männer forme.

Diejenigen, die der Ansicht sind, daß die Persönlichkeiten die Zeit schaffen, die lieben es, zur Unterstützung ihrer Meinung auf die Taten und auf die Wirkung der großen Künstler hinzuweisen. Wie sei es ihnen allen ergangen? Zuerst hätten sie im Widerstreit mit ihrer Zeit gearbeitet und hätten alle bitterste Lebensnot durchkosten müssen; und endlich — am Abend ihres Lebens oder wohl gar nach ihrem Tode — sei der Menge der Staar gestochen und sie habe den Wert der großen Leiter und Wegweiser erkannt und habe sich nun nicht genug tun können in Anerkennung und Bewunderung.

Gewiß, die Tatsache solcher Wandlungen im Urteil der Volksgenossen ist nicht zu leugnen; die Geschichte der Kunst hat sie oft genug erlebt.

Aber vielleicht läßt sie einen anderen Schluß zu.

Bei dem Flug der Kraniche fliegt stets ein stärkerer Vogel voraus. Aber kein Naturforscher ist deshalb auf den Gedanken gekommen, daß dieser stärkere Vogel maßgebend für die Richtung des Fluges sei. Er fliegt in der Richtung, die dem ganzen Volk von geheimnisvollen Lebenstrieben vorgezeichnet ist; aber er fliegt als erster. Nicht anders ist es in den Regionen der Menschheit. Nur daß sich hier das stärker ausgeprägte Gefühl der Selbständigkeit jedes einzelnen zunächst in eine gewisse Opposition gegenüber dem Vorausflieger hineinredet.

In Wirklichkeit liegen in allen offenen Seelen einer neuen Epoche die gleichen Keime. Nur daß diese Keime bei den starken Begabungen, bei den großen Künstlern schneller wachsen und eher in Blüte stehen. Das schafft Opposition, schafft aber auch leidenschaftliche Gefolgschaft, je nach der Stärke der einzelnen Keimkraft.

Zweifellos wirkt auf deren Entwicklung das Beispiel der Großen wie wärmender, treibender Sonnenschein ein.

So kann man wohl mit einigem Recht sagen, daß die Werke der großen Künstler den Geschmack der Masse entwickeln, aber man kann niemals behaupten, daß der große Künstler losgelöst von seiner Zeit schaffe. Er spricht nur zuerst das aus, was unbewußt in der Volksseele ans Licht drängt, und er hilft durch seine Aussprache, daß auch in den Kreisen der Nicht-Künstler das dumpfe Empfinden zu einem klaren Erkennen wird.

Das naturwissenschaftliche Zeitalter hat den Künstlern zuerst die Augen geöffnet für die feinen atmosphärischen Stimmungen der Landschaft, für Farbenreize, die bis dahin kein Mensch gesehen; die Künstler aber haben wiederum den Nicht-Künstler gelehrt, die Natur mit neuen, „reizsameren" Augen zu betrachten und zu genießen.

Daraus ergibt sich, daß die Veranlagung des Künstlers wohl ein höchst wichtiger Faktor für die Entwicklung der Kunst ist, aber keineswegs der einzige.

Wäre es anders, dann müßte ein Watteau zu den Zeiten eines Michelangelo, ein Böcklin zu den Zeiten eines Cornelius möglich gewesen sein und ein Meunier im Zeitalter Berninis. Sie waren aber nur möglich in der Zeit, in der sie lebten, unter den kulturellen, unter den sozialen Bedingungen ihrer Generation.

b) Die sozialen Beziehungen.

Schäffle hatte durchaus das Richtige erkannt, als er aussprach, daß die Kunst aller Grundeinrichtungen der Gesellschaft bedürfe, daß auch die erhabenste Kunst in das ganze Gewebe sozialer Beziehungen eingelassen sei, daß sie von dem Zustand und dem Entwicklungsgrad jedes der sonstigen Organsysteme der Volksgesittung bedingt und von dem Gesamtzustand und

von der historisch gegebenen Hauptrichtung der Entwicklung der ganzen Gesellschaft abhängig sei.*)

Wenn er es unterließ, bei der Aufzählung dieser sozialen Beziehungen auch jenen erblichen Gemeinbesitz angeborener Eigentümlichkeiten und Fähigkeiten zu nennen, in dem wir das Wesen einer bestimmten Rasse erkennen, so lag das wohl nur an der Fassung seines Themas.

Es ist ganz unzweifelhaft, daß für das natürliche Verhältnis zur Kunst die Rassenangehörigkeit von der größten Bedeutung ist.

Große macht darauf aufmerksam,**) daß bei einigen europäischen Rassen eine musikalische Empfänglichkeit nahezu allgemein verbreitet sei, ebenso wie bei gewissen asiatischen Rassen eine koloristische; er erinnert daran, daß die gesamte mongolische Rasse ein viel feineres Gefühl für die sinnliche Schönheit der Linien und der Farben besitze als die indogermanische Rasse, daß aber dafür der Sinn für die Reize der Töne den Mongolen kärglicher zugemessen sei als den Indogermanen.

Es ist eine naheliegende Konsequenz, wenn man annimmt, daß diese Eigentümlichkeiten der Rasseveranlagung auf die produktiven Talente der einzelnen Rassen ebensogut einwirken, wie auf all die vielen Naturen, an denen nur ein passives künstlerisches Vermögen, das ästhetische Gefallen, wahrzunehmen ist.

Wenn wir uns ins Gedächtnis rufen, daß die künstlerische Begabung als solche, die rezeptive und die gestaltende Lust, der Raum- und der Farbensinn, allgemein menschliche Besitztümer sind, dann werden wir nicht daran zweifeln, daß die einzelnen Rassen wohl in mehr oder weniger starker Ausbildung diese Naturanlagen besitzen können, daß sie ihnen aber niemals vollständig fehlen können. Man kann also immer nur von einem Plus oder einem Minus der künstlerischen Begabung reden.

Wenn eine Rasse aus Gründen irgend welcher Art den vorhandenen Schatz an Fähigkeiten nicht entwickelt, dann tritt naturgemäß eine Verkümmerung, ein Rückentwicklung dieser Fähigkeiten ein, genau so wie bei den einzelnen Menschen.

Darwin spricht einmal seinen Kummer darüber aus, daß

---

*) A. Schäffle, Bau und Leben des Sozialen Körpers. II. Aufl. 1896. II, 333.

**) Ernst Große, Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen 1900.

die künstlerischen Neigungen seiner Jugend unter dem Einfluß einer bedingungslosen Konzentrierung auf naturwissenschaftliche Arbeiten nahezu völlig abgestorben seien und rät dringend, eine derartige Rückbildung menschlicher Fähigkeiten durch eine vernünftige Übung zu verhindern.

Wenn eine ganze Rasse, wie z. B. die Neger — aus welchen Gründen auch immer — den Farbensinn und das Formgefühl nicht ausbildet, sondern diesen Anlagen ziemlich interesselos gegenübersteht, dann ist es nicht wahrscheinlich, daß aus ihr Künstler von irgend welcher Bedeutung hervorgehen, ja es ist sogar wahrscheinlich, daß die Leistungen von Generation zu Generation schlechter werden. Und wenn eine Rasse — wie z. B. die Semiten — ihre künstlerische Tätigkeit durch Jahrtausende auf einen strengen religiösen Kult konzentriert, dann ist es begreiflich, daß sie sich in bezug auf die Darstellung des frischen, freien Menschentums erst nach gewaltigen Wandlungen an die Seite der Indogermanen stellen kann, denen der Mensch von jeher das Höchste, das Interessanteste war. Ebenso ist es unwahrscheinlich, daß die mongolische Rasse mit ihrem ausgebildeten Sinn für die dekorative Linie in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt das gleiche Interesse für das Innenleben der Dargestellten bekundet, wie es die indogermanische Rasse zu allen Zeiten getan hat.

Und was von den großen Rassen gilt, das gilt natürlich ebenfalls von den Rasse-Zweigen. Wir brauchen nur an den uns allen geläufigen Gegensatz zwischen den so nahe verwandten und doch so verschieden veranlagten Abzweigungen der indogermanischen Rasse, der romanischen und der germanischen Rasse zu denken. Bei den Romanen zeigt die Kunst eine Entwicklung nach der Seite formaler Schönheit, bei den Germanen nach der Seite des Charakteristischen.

Aber welch ein Gegensatz trotz alles romanischen Betonens der Außenseite zwischen den Leistungen eines Franzosen und denen eines Japaners! Bei den Romanen bleibt immer das Wesentliche jener indogermanische Sinn für die Erscheinung des Menschen als solchen, der es ihm gar nicht erlaubt, die Anatomie des Körpers für etwas Nebensächliches zu halten. Der dekorative Sinn des Asiaten läßt sich niemals abhalten, einer schönen Linie zuliebe der natürlichen Struktur der Menschengestalt Gewalt anzutun.

Je enger der konzentrische Kreis der Zugehörigkeit sich um ein Künstlerindividuum legt, desto stärker ist natürlich seine Wirkungskraft. Deshalb wirkt die Zugehörigkeit zu einem Volke, also zu einem durch gemeinsame Kulturerrungenschaften und durch die gleichen Kulturabsichten zusammengehaltenen Komplex von Menschen, noch intensiver auf die Kunst der Volksgenossen ein als die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Rasse.

Das deutsche Volk steht dem englischen Volke in seiner Kunst nicht minder fern als das spanische Volk dem französischen. In jedem dieser Völker — und in allen anderen —

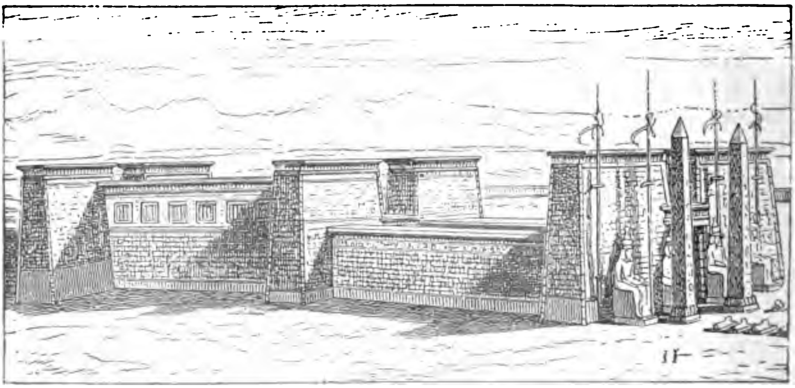


Abb. 38. Schema des ägyptischen Tempelbaus. (Nach Lübke-Semrau.)

wirkt eben die Gesamtheit des kulturellen Daseins, wirken die staatliche Organisation, die kirchlichen Einrichtungen, die Erziehungsmöglichkeiten, die geistigen Anregungen, die Verhältnisse von Handel und Verkehr in ihrer besonderen Weise ein. Und es ist völlig unmöglich, ein tieferes Verhältnis zu der Kunst eines Volkes zu erhalten, wenn man diesen Dingen nicht ein lebendiges Interesse schenkt.

Wie will man die Eigenart der kolossalen Tempelbauten der Ägypter verstehen, wenn man nichts weiß von der ägyptischen Auffassung der Gottheit, von dem tiefen Grauen vor der mystischen, rächenden Gottheit? Erst wenn man mit den

Empfindungen des Ägypters aus der sonnendurchfluteten Welt durch das niedrige enge Tor zwischen den mächtigen Pylonen in den Vorhof des Tempels getreten ist und nun in Gedanken den Weg weiterschreitet, den nur der Priester gehen durfte, durch Säulenhöfe und immer enger werdende Säle bis zu der lichtlosen, engen Kammer, die des Gottes Heiligtum ist, dann begreift man die Gründe für diese merkwürdige Anlage des Tempels (Abb. 38). Dem Ägypter war die Gottheit kein heiterer Zeus, sondern ein eifriger, dräuender Gott. Der Weg zu ihm war wie ein Schacht hinein in die unheimliche Dunkelheit der Erde. Und die schweren Türme, die gigantischen Statuen zu den Seiten des engen Eingangs symbolisierten die Schwere des Zutritts, die Gewaltigkeit des verborgenen Herrschers.

Man betrachte daneben den Tempel der Griechen. Ist es nicht, als wären die schwarzen Gewitterwolken vom Himmel gezogen und hätten dem reinen, unbewölkten Blau die Herrschaft abgetreten? Weit und gastlich öffnet sich der Tempel. Heiter, klar, wohl abgewogen sind alle Verhältnisse.

Und zwischen den Säulen wogt die Menge in festlichen Gewändern und freut sich der in hellem Lichte stehenden Götterbilder (Abb. 39). Wir fühlen daraus unmittelbar, wie — man möchte sagen: freundschaftlich — die Beziehungen der Griechen zu den Bewohnern des Olymps den Andächtigen selbst erschienen.

Wie ganz anders dann wieder der christliche Tempelbau, die Kirche. Hier fehlt das Grauen, das wir in ägyptischen Tempeln zu fühlen glauben, hier aber fehlt auch der Ton froher Vertrautheit, wie wir ihn in Hellas kennen lernten. Dagegen spricht sich eine tiefe, herzliche Hingebung aus, ein drängendes Verlangen, dem Herrn der tausendfachen Herrlichkeiten des Himmels nahe zu kommen. Schon in den frühesten Kirchen macht sich das bemerkbar. Der Standort des Bildes der Gottheit, der geweihte Altar, ist der Blickpunkt der ganzen Kirche. Auf diesen Punkt hin ist der ganze Bau orientiert. Nicht — wie bei den Ägyptern — in einer heimlichen Kapelle ist das Allerheiligste, sondern in der bevorzugten, erhöhten Apsis, zu der sich Blick und Gedanken drängen, sobald der Christ durch das festlich geschmückte Eingangstor der Kirche

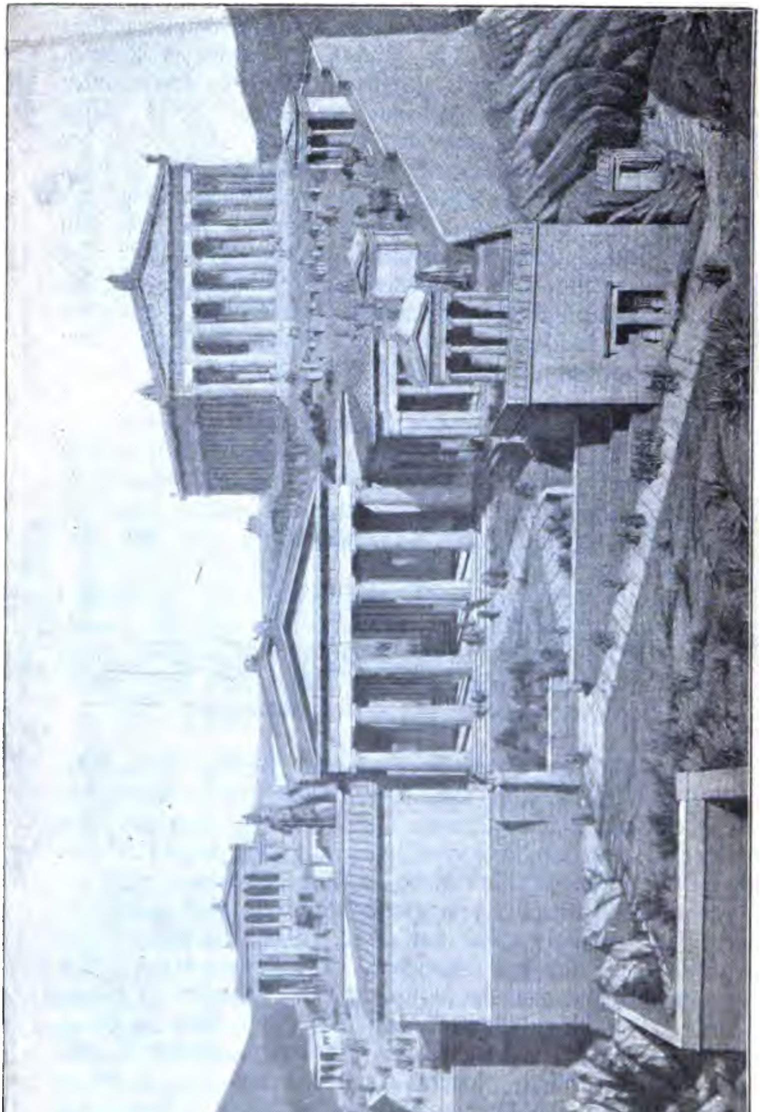


Abb. 39. Westansicht der Akropolis von Athen. (Nach Bohns Rekonstruktion in Launitz Wandtafeln.)

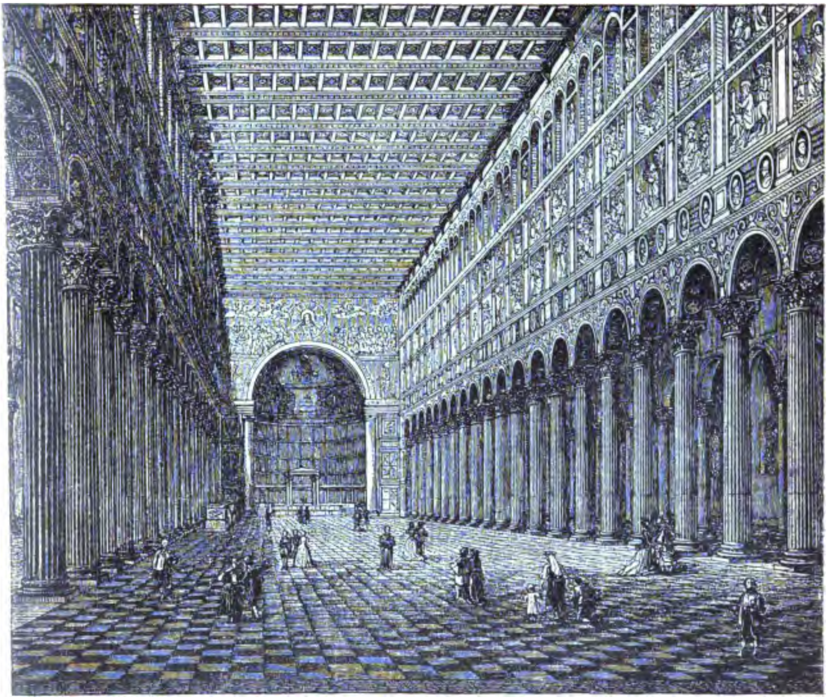


Abb. 40. Inneres von S. Paolo vor der Mauer bei Rom. (Nach Springer. Handbuch der Kunstgeschichte.)

tritt (Abb. 40). Je mehr sich dann das Empfinden vergeistigte, desto mehr wurde eine zweite Blickrichtung im Kirchenbau betont: nicht nur die Längsrichtung zu dem Bildnis Christi, sondern auch die Höhenrichtung zu dem Sitze des verklärten Menschensohnes, zum Himmel hinauf.

Wenn man solchen Gedanken weiter nachgeht, dann kann man aus den Kultbauten der Menschheit die religiösen Gedanken alle ablesen, die Nationen und Zeiten verschiedenartig erfüllen.

So lange die religiösen Gedanken im Mittelpunkt der Gedanken eines Volkes stehen, so lange steht naturgemäß auch die religiöse Kunst im Mittelpunkt der künstlerischen Interessen. Und die gesamte profane Kunsttätigkeit richtet sich nach den Geboten, die von diesem Zentrum ausgehen.



Abb. 41. Ägypt. Holzstatue des ‚Dorfschulzen‘. (Nach Photographie.)

In Ägypten war die religiöse Kunst streng, wuchtig, ernst; so war es auch die profane Kunst. Nicht nur die Kunst, die den Göttern der Erde, den Königen, diente, sondern auch die Kunst, die daneben herging und sich an Nachbildungen der alltäglichen Lebensgefährten ergötzte.

So lebendig, so realistisch diese Kunst auch bisweilen war, immer zeigt sie eine überraschende Schwerblütigkeit, eine gemessene Würde (Abb. 41).

In Griechenland hingegen hatte die religiöse Kunst aus den Göttern des Olymp ideale Menschen geschaffen. Kein Wunder, daß der ideale Mensch, der zur anmutigen Kraft durchgebildete Körper, auch dort, wo er nicht das Modell zu einem Gott abgab, der begehrteste Vorwurf für den Meißel war, daß man eine Trennung zwischen heiterem Götterdasein und freiem Menschentum in der plastischen Kunst gar nicht kannte.

Wie aber wurde es, wenn die religiösen Gedanken nicht mehr den Lebensinhalt eines Volkes bildeten? Wenn andere Gedanken in das Zentrum der geistigen Interessen gelangten? Die Antwort werden wir finden, wenn wir die Kunst der Römer betrachten.

Man hat oft gesagt, daß die Kunst der Römer eine Sklavenkunst gewesen sei, nicht viel mehr als ein schwacher Abklatsch griechischer Kunst, ja daß die meisten Kunstwerke geradezu von griechischen Künstlern in Rom angefertigt worden seien. Das trifft wohl nur zu in bezug auf die Dinge, in denen die Römer nichts Neues zu sagen hatten. In jeder anderen Hinsicht aber sind die Römer echteste Künstler gewesen.

Sie zeigten sich jeder neuen Aufgabe auf dem Gebiete der Architektur gewachsen und steigerten das technische Können ins Riesenhafte. Sie hoben die weltliche Baukunst, die Kunst der Herrscher und die Kunst für die Menge auf eine nie gesehene



Abb. 42. Der Titusbogen in Rom. (Nach Photographie.)

und nie wieder erlebte Höhe. Der stolze Begriff des Senatus populusque Romanus war zum Mittelpunkt der künstlerischen Gedanken geworden und blieb es auch in der Kaiserzeit (Abb. 42). Es ist wie eine symbolische Parallele, daß die Römer, die ihre Tragkraft als Unterbau eines Völkerchaos

so glänzend bewährten, in der Ausbildung der Gewölbesysteme mit erhöhter Tragfähigkeit so Großes geleistet und der Welt den Kuppelbau als majestätischen Abschluß eines Zentralbaus geschenkt haben (vgl. Abb. 13).

Der religiöse Gedanke ist also nur dort für die Kunst der bestimmende Gedanke, wo er der maßgebende Gedanke des ganzen Volkes, der ganzen Zeit ist.

Wo das nicht der Fall ist, da tritt er seine Machtbefugnisse an irgend einen anderen bestimmenden Gedanken der Zeit ab: bei den Römern an den Staatsgedanken, bei den Künstlern der Renaissance an den Neu-Platonismus, der Schönheit und Religion zu einer Einheit verschmelzen wollte, bei den Franzosen des 18. Jahrhunderts an die Sehnsucht, aus der überästhetischen alten Kultur zu einer neuen, kraftvolleren zu gelangen.

Wie trotz aller Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeiten die Kunstwerke einer und derselben Zeit stets den gemeinsamen Zeitstempel tragen, das können wir nicht nur an den Leistungen der Künstler zweiten und dritten Ranges — bei denen einem die Abhängigkeit begreiflicher erscheint — beobachten, sondern ebensogut an den Arbeiten der ganz Großen. Man stelle einmal die Meister der italienischen Hochrenaissance, die Lionardo, Michelangelo, Raffael, Tizian, nebeneinander: Persönlichkeitsgegensätze, so stark wie nur irgend denkbar, und doch alle von demselben Geist der Renaissancekultur durchdrungen.

Wölfflin*) hat gezeigt, wie in allen Künstlern der Hochrenaissance in schroffer Opposition zur Kunstanschauung und zur Kunstgestaltung der Frührenaissance die neue Gesinnung, die neue Schönheit, die neue Bildform — wie sie eben aus der neuen Kultur hervorwachsen mußte — zum Leben drängte.

Wir mögen die Kunst betrachten, wie wir wollen, überall werden wir die gleiche Entdeckung machen: daß die Persönlichkeit, so eigenartig sie wirken mag, im Kontakt mit der eigenen Zeit steht.

Besonders lebhaft tritt uns das auf einem Gebiet entgegen, das man hin und wieder für eine Kunstprovinz von ganz besonderer Eigenart hält, für ein Territorium, das seine eigenen Gesetze habe, nämlich auf dem Gebiet der Karikatur.

---

*) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. München 1899.

Karikatur ist nichts anderes als eine Überzeichnung der charakteristischen Linien einer Erscheinung mit der ausgesprochenen Absicht, durch diese das übliche Maß übertreffende Steigerung Heiterkeit zu erwecken. Will die Karikatur z. B auf die Ähnlichkeit zwischen einem bestimmten Menschenantlitz und einem Tierschädel hinweisen oder auf die formalen Beziehungen zwischen der Nase eines Menschen und einer Gurke, dann setzt sie — die Konturen übertreibend — das eine an die Stelle des anderen; oder wenn sie die Beleibtheit eines Mannes verspotten will, dann gibt sie ihm den Umfang eines Luftballons. Sie unterstreicht also — wie jede Kunst es tut — das Charakteristische, um deutlich ihre Absicht auszusprechen, aber sie unterstreicht so gründlich, daß der Schönheitsfehler zum monströsen Auswuchs wird. Sie lehnt sich also keineswegs gegen die Gesetze der künstlerischen Produktion auf, sie steigert nur ihre Forderungen ins Ungeheuerliche und darum ins Lächerliche.

Und das tut sie dann mit besonderer Vorliebe, wenn es sich darum handelt, in Fragen des Tages Partei zu ergreifen, sich für oder gegen eine Persönlichkeit, eine Sache auszusprechen. Es zeigt sich also gerade hier die Kunst im engsten Zusammenhang mit der ganzen sozialen Umwelt. Wie ja denn auch mit der Steigerung des Interesses für soziale Fragen die Neigung für Karikaturen ganz augenscheinlich gewachsen ist.

Kurz und gut: es gibt keine Kunst, die ohne Beziehungen zu dem geistigen Leben der eigenen Zeit wäre. Scheint solche Beziehung doch zu fehlen — wie bei allen Nachahmern der Kunst vergangener Zeiten —, dann handelt es sich entweder gar nicht um wirkliche Kunst, sondern nur um ein technisches Nachbilden, oder aber wir befinden uns in einem Zeitalter, das im Bann der Vergangenheit steht.

Solche Erwägung wird uns milder machen bei dem Urteil über die unfreien künstlerischen Leistungen zur Zeit der ausgesprochen historischen Kultur des 19. Jahrhunderts und schärfer im Urteil über die Anschmiegungen an eine vergangene Kunst in unserer weit selbständigeren Zeit.

Wir werden aber auch bei der Vielseitigkeit unserer Kultur uns nicht darüber erregen dürfen, daß die heutige Kunst nicht mehr, wie etwa die Kunst der Renaissance, einen einzigen, tiefgehenden Charakterzug zeigt, sondern daß sie Gegensätze zutage fördert, die genau so groß sind wie die Gegensätze zwischen

einem Nietzsche und einem Marx, oder auch zwischen einem Detlev von Lilienkron und einem Stephan George.

Der geistige Inhalt einer Zeit allein vermag keine Kunst zu schaffen, genau so wenig wie die Sonne ohne die Mitwirkung des Erdbodens ein Samenkorn zur fertigen Pflanze entwickeln kann. So muß auch für die Kunst die materielle Möglichkeit des Schaffens hinzukommen. Wäre dem Zeitalter Muhameds ein Phidias geboren, es hätte doch keine Ära der Bildhauerkunst in den Reichen des Koran entstehen können, da der Koran die Darstellung des Menschen verbot; und es konnte keine majestätische Kunst in dem Preußen des Chodowiecki entstehen, denn es fehlte an den sprudelnden Quellen der großen Aufträge, an Geld.

In unserer Zeit sind die Aufträge, die der Kunst gestellt werden, von einer Vielseitigkeit, wie sie es noch niemals waren. Das kolossale Anwachsen des Verkehrs, des Handels schuf architektonische Aufgaben von absoluter Neuheit. Bahnhöfe, Warenhäuser, Eisenbahnbrücken verlangten nach starken, künstlerischen Kräften. Sodann verlangte das emporstrebende Volk eine Berücksichtigung seiner künstlerischen Interessen, eine Verschönerung des Heims in jedem schlichten Gerät, einen bürgerlichen Ersatz für das teure Gemälde: den Wandschmuck der farbigen Lithographien. Und daneben sind die alten Interessenkreise geblieben: höfische Kunst, kirchliche Kunst, die Kunst der Reichen wurde nach wie vor verlangt. Und jedem Verlangen sucht die Kunst zu entsprechen.

Der wildeste Naturalismus und die duftigste Poesie gehen Hand in Hand, charaktervolle Kunst und jede „Schönheitelei“ stehen nebeneinander. Keine Empfindung der Zeit, keine Zeitgedanken, die nicht ihr Echo fänden.

Man liebt es, infolge dessen von einer furchtbaren Zerfahrenheit in der modernen Kunst zu sprechen, ihr Einkehr und Buße zu predigen. Richtiger wäre es wohl, die zornigen Worte an eine andere Adresse zu richten. Gefällt einem die Kunst einer Zeit nicht, dann ändere man die Zeit. Die Kunst kann nichts anderes sein als ein Spiegelbild der Zeit und in ihren höchsten Leistungen eine Offenbarung dessen, was noch unbenannt in der Volksseele dem Erwachen entgegen schlummert.

Ist eine Zeit einfältig und geradsinnig, dann wird es die Kunst auch sein; ist sie kaleidoskopartig bunt, von einem wilden

Gewoge der Gedanken und Empfindungen erfüllt, dann kann die Kunst nicht wohl anders sein. Fühlt aber die Zeit bereits in ihren Tiefen das Bedürfnis nach Ruhe und festem Gehalt, dann wird sich aus dem Branden der Kunstwellen ruhig und abgeklärt die Leistung eines einzelnen heben, und in nicht zu ferner Zeit wird die Allgemeinheit sie dankend empfangen. Man denke an die anscheinend so auffallende Popularität der Böcklinschen „Toteninsel".

Auch solche Themen sind Aufgaben, die von der Zeit gestellt werden. Nicht in dem äußerlichen Sinne, daß ein Mäcen oder ein Kunstverein den Auftrag erteilt, sondern in jenem feineren Sinne, daß die Sehnsüchte einer Generation von den Künstlern vorgefühlt werden, daß es den Künstler zwingt, das Lied zu singen, das den Besten ungesprochen auf den Lippen liegt

Aber selbst hinter solchen geistigen Aufträgen — „Berufungen" pflegte man früher zu sagen — muß die materielle Möglichkeit stehen, das ausgeführte Werk einer sicheren Bestimmung zuführen zu können. Sonst würde das Werk als ein Künstlertraum in der Seele bleiben. Ich sage die Möglichkeit, nicht etwa die Wahrscheinlichkeit. Selbst ein Klinger würde seinen „Christus im Olymp", seinen „Beethoven" niemals geschaffen haben, wenn er sich von vornherein hätte sagen müssen, die Zeit sei zu bettelhaft arm, um solche Werke kaufen zu können. In den Zeiten der Friedericianischen Kriege konnte wohl die Taschenbücherkunst eines Chodowiecki auf Abnehmer rechnen: eine monumentale Kunst, eine Kunst, die Hunderttausende kosten würde, wäre unmöglich gewesen.

Damit stehen wir mitten in der Frage über die Wechselwirkung zwischen den wirtschaftlichen Verhältnissen einer Zeit und ihrer Kunst.

Als A. W. Riehl vor nahezu fünfzig Jahren zum erstenmal sagte: „Man wird bald nicht einmal mehr die Kunstgeschichte zu begreifen wagen ohne Nationalökonomie," da konnte man in den weiten Kreisen seiner Verehrer ein bedenkliches Kopfschütteln beobachten. Heute ist man wenigstens von der theoretischen Richtigkeit dieser Anschauung ziemlich allgemein überzeugt, wenn man auch bisher kaum nennenswerte Versuche gemacht hat, den Einfluß volkswirtschaftlicher Verhältnisse auf das Leben der Kunst ernstlich zu untersuchen. Eine wunderliche Scheu, als könne man der Kunst ihre Poesie abstreifen,

wenn man nachweist, daß sie sich auch von irdischen Dingen nähren muß, scheint der Grund dieser Zurückhaltung zu sein. Als könnte der Duft einer Blume darunter leiden, wenn man feststellt, daß sie zu ihrer Entwicklung einen fetten Boden braucht.

Suchen wir wenigstens einen allgemeinen Eindruck von der Stärke des volkswirtschaftlichen Einflusses zu erhalten.

Im Mittelalter war die Bevölkerung Deutschlands eine sehr dünne. Der Verkehr war wenig entwickelt. Die meisten Haushaltungen erzeugten deshalb ihren Wirtschaftsbedarf selber. So konnte es eine gründliche Gliederung der handwerklichen Tätigkeit nicht wohl geben. Bei der Schwerfälligkeit aller Bewegung von Gehöft zu Gehöft hätte das Bestellen und Abholen etwa gewünschter Arbeiten unendliche Zeit in Anspruch genommen. So schuf man sich die nötigen Geräte so gut es gehen wollte selbst. So fehlte im eigentlichen Volke die Möglichkeit der Ausbildung etwa vorhandener hervorragender Talente vollständig.

In direktem Gegensatz zu dem dünn bevölkerten Lande stand aber die Kirche, standen die Klöster. Den Klosterinsassen war durch das Corpus juris canonici der Handel um des Gewinnstes willen streng verboten und ebenso jede andere weltliche Tätigkeit mit Ausnahme des Ackerbaus und der künstlerischen Arbeit. So ergab sich von selbst, daß jedes in einem Kloster vorhandene künstlerische Talent auch zur vollen Entwicklung kam und daß — da der Handel verboten war — die künstlerische Leistung der Kirche verblieb oder zum Geschenk an die einzigen Mächte diente, die der Kirche gefährlich werden konnten, an Könige und Fürsten.

Für die Kirche konnte natürlich nur kirchlich gearbeitet werden; für die Fürsten wurde selbstverständlich im gleichen Geiste gearbeitet, da es immer galt, aller Weltlichkeit gegenüber den geistigen Vorrang der Kirchlichkeit zu betonen. So erklärt sich also aus einfachen wirtschaftlichen Tatsachen, weshalb es im frühen Mittelalter keine profane Kunst, keine bürgerliche Kunst geben konnte.

Diese Verhältnisse wurden erst andere, als die Bevölkerung des flachen Landes sich immer mehr und mehr zusammenschloß, als aus einer zersplitterten Landbevölkerung eine immer wohlhabender, immer mächtiger werdende Stadtbevölkerung entstand und als durch das enge Beisammenwohnen die Arbeits-

teilung und damit die Ausbildung der einzelnen Talente auch außerhalb der Klöster möglich wurde.

Und wie stand es einige Jahrhunderte später, so um die Zeit, da Amerika entdeckt worden war und das deutsche Städtewesen auf der stolzesten Höhe stand? Da waren die wirtschaftlichen Verhältnisse völlig verändert. Um leistungsfähiger zu sein, hatten sich alle, die mit den Händen arbeiteten, zu Arbeitsgenossenschaften zusammengefunden, und zwar jede Gruppe der handwerklichen und künstlerischen Arbeit zu einer besonderen. Und jede dieser Genossenschaften — Zünfte genannt — kaufte das Material, das sie zur Arbeit brauchte, gemeinsam ein, verteilte es an die einzelnen Meister, ordnete an, daß nur so und so viele Gehilfen bei jedem Meister tätig sein, daß nur so und so viel Stück Arbeit geliefert werden durften, und normierte für jede Leistung den festen Preis. Man erreichte damit nicht nur eine ziemlich gleichmäßige Vermögenslage der einzelnen Angehörigen einer Zunft, sondern auch eine gleichmäßige Solidität der Arbeit und ein höheres Durchschnittsniveau der künstlerischen Leistung als in den Zeiten, in denen Material, Arbeiterzahl und Preis in das Belieben jedes einzelnen gestellt waren. Da die Auftraggeber — entsprechend der Zunahme des bürgerlichen Wohlstands — Bürger waren, war die Kunst natürlich ihrem Charakter nach eine bürgerliche. Der reiche Kaufmann gab den Ton an. Das aber hatte auch seinen Einfluß auf Form und Material der Kunstwerke. Der zunehmende Verkehr entwickelte die Begeisterung für fremdländische Erzeugnisse. Die von Auslandsreisen heimgebrachten Schätze erschienen in jeder Beziehung wertvoller als einheimische Produkte der Natur und der Kunst. Das Verlangen nach dem Seltsamen, Nicht-Heimischen wuchs ins große. So wurde nicht nur von Italien die neue Formenwelt importiert und für die Kunst des eigenen Landes verarbeitet, sondern auch von Ländern jenseits des großen Wassers wurden exotische Dinge, Kokusnüsse, Straußeneier, Elefantenzähne als Materialien für deutsches Kunsthandwerk herübergeholt, vor allem aber wurde der Strom des roten Goldes aus den Goldländern in die Werkstätten zu Nürnberg und Augsburg geleitet. Goldene Gefäße, und vor allem — da man denn doch nicht immer das Gold bezahlen konnte — die Imitation der goldenen Aufsätze und Becher durch Vergoldung der Silbergeräte wurde zur Tagesordnung.

Und welche Umwandlung erfuhr der Schmuck des Menschen durch die Erschließung des Seewegs nach Ostindien und durch die Vermehrung des Reichtums in den Städten!

Und weiter, wie kam es, daß aus der Kunst des Bürgertums in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Kunst der Höfe — auch in Deutschland — entstand?

Aus den volkswirtschaftlichen Werken des späten 16. Jahrhunders ersehen wir bereits, daß den Verfassern nicht mehr die kraftvollen, selbstbewußten Gemeinwesen als der natürliche Mittelpunkt von Handel und Gewerbe erscheinen, sondern daß ihnen in der Machtbefugnis des Fürsten der Schwerpunkt alles wirtschaftlichen Gedeihens zu liegen scheint. Und wenn wir etwas weiter zurückgehen, dann bemerken wir, daß schon Luther von der Obrigkeit — nicht mehr von den Zünften — eine Festlegung der Preise verlangt, daß er ein Verbot des Handels mit auswärtigen Gütern fordert, um eine unerfreuliche Konkurrenz mit der einheimischen Produktion zu vermeiden, ja, daß er eine Staatsversorgung mit Lebensmitteln, also eine Abhängigkeit der Existenz von der Staatsobrigkeit, gut heißt. Das blieben nicht ganz Theorien. Der Mißerfolg der Bauernkriege führte zur Unterdrückung der Bauern, zur Bereicherung der Herrengüter. Eine neue Leibeigenschaft bildete sich durch die Fronden aus. Die Sicherheit des Verkehrs hatte in den bösen Kriegszeiten gelitten; die Aufnahmefähigkeit der alten Absatzgebiete war zurückgegangen. So kam es, daß auch das Arbeiten in den Zünften weniger ergiebig war. Die leistungsfähigsten, begabtesten Meister verließen das Zunftregiment und begaben sich in den Dienst eines großen Herrn, sonnten sich in der Gnadensonne eines Hofes.

Und ihre Kunst wurde naturgemäß die Kunst ihrer Auftraggeber, eine herrische, höfische Kunst; genau so wie vor einem halben Jahrtausend die Künstler, die sich in den Schatten der Kirche gerettet hatten, eine kirchliche Kunst schufen. Das soll nicht etwa heißen, daß solche Künstler sich ihrer Eigenart begeben, ihre künstlerische Persönlichkeit zum Opfer gebracht hätten. Keineswegs. Aber in der Atmosphäre des Hofes wie in der Atmosphäre des Klosters wuchsen andere Keime auf als diejenigen, die in der Atmosphäre der Zunft am besten gediehen. Gleiche Interessen schaffen verwandte Anschauungen, und bestimmte Einflüsse schaffen bestimmte Entwicklungen. —

Und noch auf eine Einwirkung sei hingewiesen, die auch in das Gebiet wirtschaftlicher Dinge gehört, und die von großem Einfluß auf die Entwicklung der Künste gewesen ist und es noch ist. Das ist der Personen-Tauschverkehr.

Wie viel französische und italienische Künstler und Kunsthandwerker und damit wie viel romanische Kunstanschauungen sind im Laufe der Jahrhunderte von Deutschland aufgenommen worden! Nicht nur die fremden Anregungen, die fremden Kunstschätze wurden dankbar über die Grenzen geholt, sondern man lud die schaffenden Künstler selbst ins Land, ließ sie arbeiten und Schüler erziehen, oder man ging selbst ins Ausland und lernte vom Auslande, was erlernbar war.

Es gibt manchen Heimatkünstler, der mit betrübtem Kopfnicken die Richtigkeit dieser Tatsache zugibt und der meint, nur der Deutsche zeige diese Schwäche, diese bedingungslose Aufnahmelust. Das stimmt wohl nicht ganz.

Die römische Kunst hat etrurische, griechische, orientalische Anregungen in reichstem Maße aufgenommen, hat auswärtige Künstler in Mengen im Lande gehabt und hat es doch zu etwas Eigenem gebracht. Ja, sogar die griechische Kunst hat Araber, Assyrer, Phöniker mit arbeiten lassen an dem gemeinsamen Werk und ist doch die große, wunderbare Griechenkunst geblieben.

Sollte nicht auch das deutsche Wesen in der deutschen Kunst stark genug sein, um die fremden Elemente im Dienst der eigenen Entwicklung restlos zu verarbeiten? Ein Volk, das durch seine geographische Lage im Herzen von Europa derartig unter dem Einfluß der Winde von Süd und Nord, von Ost und West steht, das tut gut, sich nicht gegen den Einfluß zu stemmen, sondern ihn nutzbar zu machen für seine innersten Zwecke. Wer ist der Klügere, derjenige, der einen Strom, der durch sein Gelände fließt, abzuleiten sucht, weil er von ihm eine Überschwemmung fürchtet, oder derjenige, der seine Kraft zum Treiben einer Mühle ausnutzt?

Das Ausnutzen der gegebenen Verhältnisse, das ist ein Zeichen von wirtschaftlicher Tüchtigkeit. Wirtschaftliche Tüchtigkeit aber ist für eine Gemeinschaft, bestehe sie nun in der Form der Klosterzugehörigkeit, der Stadtgemeinde oder des staatlichen Verbandes, die Vorbedingung für ein gesundes Leben der Kunst. Der Baum, der geschützt im fruchtbaren Tal steht,

wächst schlanker und gerader empor als der Baum auf einsamem Felsen, dem tausend Stürme durchs Geäst fahren.

Sind es aber allein die sozialen Verhältnisse, die dem Baum der Kunst den geeigneten oder ungeeigneten Boden schaffen? Wenn dies wunderbare Gewächs in der Tat trotz allem starken Eigenleben derartig abhängig von äußeren Verhältnissen ist, sollten dann nicht noch weitere Einflüsse als die von seiten der zeitgenössischen Kultur im ideellen und materiellen Sinne konstatierbar sein?

Wir sahen die Abhängigkeit der Kunst von der Persönlichkeit des Künstlers, wir sahen, wie in diese engsten Beziehungen hinein die menschliche Umgebung des Künstlers einwirkte. Was kann es da noch an weiteren Einflüssen geben? Zweifellos nur solche Einflüsse, die mit dem Tun und Lassen der Menschen nichts zu tun zu haben scheinen, also Einflüsse der umgebenden Natur.

c) Die umgebende Natur.

In den vorgeschichtlichen Zeiten Europas blühte — soweit die bisherigen Höhlen- und Gräberfunde ein Urteil zulassen — nirgends die Kunst so kräftig als in Westeuropa. Und am reichlichsten und — was noch mehr sagen will — am reifsten waren ihre Leistungen in den südlichen Gegenden Westeuropas, in den gleichmäßig milden, nicht allzu heißen, aber auch nicht allzu kühlen Ländern.

Es ist nicht schwierig, aus dieser Tatsache den Rückschluß zu machen, daß die Kunst eines Landes von dem Klima des Landes in starkem Grade abhängig ist und daß ein Klima für die Entwicklung der bildenden Kunst besonders günstig sein muß, wenn es weder erschlaffend auf den Menschen wirkt, noch alle seine Kräfte im Kampf ums Dasein aufbraucht. Gewiß findet man auch in kalten und heißen Himmelsstrichen eine primitive Kunst. Aber sie bleibt primitiv, bleibt entwicklungsunfähig. Wo aber ein gütiges Klima dafür gesorgt hat, daß die Forderungen der nackten Existenz leicht zu befriedigen sind, und doch die Luft frisch genug geht, um das Bedürfnis nach einem energischen Regen der Kräfte zu erhalten, da wächst die Kunst reichlich und vollsaftig empor.

Die Sonnenstrahlen sind schon als Wärmequelle von di-

rektestem Einfluß auf die Kunst. Fallen sie zu reichlich, versengen sie die Landschaft, dörren sie das Mark der Schaffenslust im Menschen aus, dann leidet auch die Kunst darunter; und fallen sie zu spärlich, weil Nebel und Regenwolken ihre Kraft zu häufig zurückhalten, dann leidet die Kunst wiederum Not. Wo aber die Sonnenstrahlen gerade so reichlich zur Erde gehen, wie es für das Gedeihen von nährenden Tieren und fruchtreichen Pflanzen günstig ist und also auch günstig für ein frisches, frohes Leben der Menschen, da wird auch die Kunst blühen und gedeihen und ein sonnenhaftes Antlitz zeigen.

Wir brauchen nur auf die Wohnräume der Menschen zu sehen, um uns klar zu werden, wie bedeutsam für die Richtung des architektonischen Sinnes in den einzelnen Landschaften der Erde die Sonne gewesen ist und noch ist. Welch ein Gegensatz zwischen dem nach außen geschlossenen, um einen offenen Lichthof konzentrierten Wohnhaus der Griechen und Römer und dem alten nordischen Haus, in dem das wärmende Herdfeuer den Mittelpunkt bildet; welch ein Gegensatz zu den Häusern aus Lehm und Binsenmatten im heißen Süden und den massiven, wärmehaltenden Blockhäusern im Norden!

Und genau so stark wie dieser Gegensatz in der konstruktiven Gestaltung, so stark ist der Gegensatz zwischen der inneren Ausstattung im Süden und im Norden.

Im Norden überall der Versuch, die geringere Sonnenwärme für das Gefühl durch warme Farben, durch Felle und wollige Stoffe zu erhöhen; im Süden das Bedürfnis, das Innere des Hauses so kühl wie möglich erscheinen zu lassen.

Es ist sicher kein Zufall, daß im ganzen Orient für Fliesen, für Wand- und Bodenbelag das kühle Blau bevorzugt wird, während die Lieblingsfarben für nordische Wohnräume Braun, Rot und Gelb sind. Die blauen Fliesen und Kacheln, die man im 18. Jahrhundert in nordischen Zimmern findet, sind als Gruß aus dem Orient — durch die Vermittlung des handelsstarken, industriellen Holland — aufzufassen. Aber auch sie haben sich auf die Dauer nur als Wandbekleidung für den Raum halten können, der einen Zusatz von Kühle auch im Norden sehr wohl vertrug: für die Küche.

So wird man ganz allgemein sagen können, daß die Wahl der Farben in einem Lande zur Menge der landesüblichen Sonnenstrahlen in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis steht.

Wo die Sehnsucht nach Wärme in Permanenz erklärt ist, wird man warme Farben bevorzugen, wo man unausgesetzt nach Kühlung ruft, da wird man sich gern mit kühlen Farben umgeben.

Daß derartig enge Beziehungen nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung des Farbensinns in einem Lande bleiben können, ist selbstverständlich.

Wo intensives Sonnenlicht in breiten Strömen niederflutet, da werden die einzelnen Farben von der Lichtfülle zu einem Teil aufgesogen, sie werden in ihrer Wirkung abgeschwächt. Wir können das am besten beobachten, wenn wir hell leuchtende rote und blaue Flammen aus einem verdunkelten Zimmer ins grelle Sonnenlicht bringen.

Die Augen der Menschen sind nun in sehr sonnigen Gegenden durch die Kraft des Sonnenlichtes an starke Reizungen gewöhnt. Ihnen genügt daher in ihrer Kunst keine mittlere Farbe, die vom Sonnenlicht so wie so fast aufgezehrt wird; sie verlangen starke, lebhafte Farben. Die empfindlicheren Augen der Menschen, die unter weniger großer Lichtfülle aufwachsen, blendet wiederum eine zu grelle Farbe.

Wir finden an arabischen und maurischen Bauten die schichtweise Anordnung von weißen und schwarzen oder von roten und weißen Steinstreifen. In der feuchten norddeutschen Tiefebene liegen solche Schichten grell und unerfreulich übereinander, selbst für die Augen eines Südländers. In dem scharfen Sonnenlicht des Landes, in dem sie heimatberechtigt sind, erscheinen die Gegensätze der Farben gemildert, selbst für die Augen eines Nordländers.

Wir sollten auch nicht vergessen, daß die Griechen, die ihre weißen Marmortempel mit lebhaften Farben schmückten, eben in Griechenland lebten, in der heiteren Sonne, die den Griechenjünglingen erlaubte, ihre Wettkämpfe mit nackten Leibern auszukämpfen. Unter einem englischen Himmel würden auch sie weniger farbenlebhaft gewesen sein. Daher zeugt es nicht eben von hellenischem Geist, wenn ein reicher Mann sich unter den lastenden Wolken des Nordens ein Marmorhaus mit attischem Farbenreichtum schmücken läßt.

Die Völker des Südens erscheinen als leidenschaftliche Verehrer starker Farben und daher auch als Freunde starker Farbenkontraste. Sie sind es aber nur dort, wo die klimatischen Verhältnisse es bedingen.

Sobald die aufsteigenden Dünste des Wassers das allzu starke Sonnenlicht mildern, wie z. B. bei dem Inselvolk Venedigs, dann zeigt sich sofort ein weicherer Farbensinn, dann liebt man auch im Süden den Reiz ineinander fließender Töne. Es ist nicht gleichgültig für einen Künstler, ob er Tag für Tag die Sonne hinter den feuchten Schleiern des Meeres oder hinter der heißen, vibrierenden Luft einer Steppe untergehen sieht.

Der graue Himmel des Nordens, der viel gescholtene, läßt jede bescheidene Farbe zu ihrem Recht kommen, zeigt dem Auge Farbennuancen, die unter dem strahlenden Himmel des Südens verloren gehen; und gleichzeitig reizt er die Augen der Menschen so wenig, daß sie empfindlich und empfänglich bleiben auch für die leisesten Reizungen.

Daraus erklärt es sich, daß der Farbensinn nordischer Künstler so ganz anders geartet ist als der Farbensinn der Südländer, zumal dann, wenn das nordische Land nicht gerade wie die skandinavische Halbinsel durch starke Gegensätze in der Natur den natürlichen Sinn für Kontraste reizt.

Ratzel*) hat uns gelehrt, was wir dem Klima Deutschlands verdanken. Deutschland gehört ganz dem gemäßigten Erdgürtel an. Das Leben ist weniger weich und warm als es unter milderen Himmelsstrichen sein würde; dafür stellt die Natur kräftigende, Körper und Geist anregende Aufgaben. Deutschland ist ein feuchtes Land und doch ein Land unausgesetzter Temperaturwechsel. Die Luft ist so gefüllt mit Feuchtigkeit, daß kaum ein Tag vollkommen trocken genannt werden kann. Und weil der Sommer trotz aller heißen Tage in der Regel feucht ist, so ist das Grün unserer Wiesen und Wälder besonders frisch, der Reichtum unserer Quellen und Bäche besonders groß. Die Fernen sind fast immer von einem leichten Dunst verschleiert, bisweilen auch durch Nebel schwer verhüllt. So ist in der deutschen Landschaft für das Künstlerauge eine Fülle von eigenartigen klimatischen Reizen vorhanden, von Reizen, die nicht alltäglich werden, weil sie täglich wechseln.

Kein Wunder, daß in keinem Lande die feinen atmosphärischen Stimmungen fleißiger beobachtet und künstlerisch verarbeitet wurden als in Deutschland, nachdem einmal die

---

*) Friedr. Ratzel, Deutschland. 1898. S. 175 ff.

wachsenden naturwissenschaftlichen Interessen und die reicheren Verkehrsmöglichkeiten den Blick für das Charakteristische der Landschaft geschärft hatten. Der Begriff „Landschaftsstimmung" ist den Deutschen geläufiger als den Italienern; nicht etwa weil der Deutsche poetischer veranlagt wäre, sondern weil sein Land, weil Deutschland in jeder einzelnen Landschaft sich täglich anders zeigt. Je nach dem Wechsel der Wolken und der Jahreszeiten ändert sich nahezu unausgesetzt die Stimmung. Ein und derselbe Erdenwinkel erscheint heute wie aufjubelnd in heller Sonnenlust, morgen elegisch unter den niedergedrückten Wolken.

Und noch ein Anderes bringt das Klima mit sich.

Die häufigen Regengüsse, die Stürme des Herbstes, der Frost des Winters treiben den Menschen mehr noch als in sonnigen Gegenden ins Haus, ins stille Gemach zu beschaulicher Einkehr.

Da kommt die Lust zum Träumen und Grübeln, aber auch die endlose Zeit zum Bosseln und Künsteln, zur tifteligen Kleinarbeit und zum Hineingeheimnissen von tausend Dingen in die Schöpfungen der fleißigen Hände. Und wenn dann wieder der Frühling kommt, oder wenn die Regentage vorüber sind, mit welcher Lust vertieft sich dann der Deutsche wieder in das erneute Leben da draußen, mit welcher Freude begrüßt er das Wiedergeschenkte, wie beobachtet er das Knospen und Wachsen. Da kommt der Naturforscher heraus, der neben dem Dichter und Denker nun doch einmal im Deutschen steckt, und nicht zum mindesten im Künstler.

Die deutsche Kunst mag nicht immer formenschön, nicht immer strotzend an Kraft sein, aber sie ist immer offenäugig für die umgebende Welt, immer gewissenhaft bis ins kleinste und sie liebt es gleich sehr, in die Tiefen der Seelen hineinzuschauen wie zu Ätherhöhen emporzufliegen.

Und wie wir so aus den klimatischen Verhältnissen Deutschlands ein gut Teil des Wesens der deutschen Kunst herauswachsen sehen, so werden wir auf jedem anderen Fleck der Erde einen nicht minder engen Zusammenhang zwischen Klima und Kunst entdecken, sobald wir uns erst einmal daran gewöhnt haben, die Kunst nicht mehr wie ein aus fremden Sphären in die Menschenwelt verirrtes Wesen zu betrachten, sondern wie eine wundervolle Erdenpflanze.

Dann werden wir auch ohne weiteres begreifen, daß nicht nur das Klima, sondern auch die Bodenbeschaffenheit eines Landes von der größten Bedeutung für die Entwicklung der Kunst ist.

Die Bewohner einer Ebene empfinden anders als die Bewohner gebirgiger Länder; und Menschen, die täglich auf brandende Wogen unter dem zerfetzten Wolkenhimmel der Nordsee blicken, die fühlen anders als Menschen, die vor sich die glatten Flächen eines freundlichen Landsees haben. Und die Künstler der verschiedenen Landstriche sollten alle dieselben Empfindungen haben?

Dann noch ein Anderes: Weshalb haben die Japaner — trotz aller Leistungskraft ihrer Kunst — niemals hohe Bauten geschaffen, die gleich den Kultbauten Europas zum Himmel ragen? Weil — wie Große bemerkt — die Erdbebengefahr des Landes groß ist. Deshalb habe man sich auf den Holzbau beschränken müssen. So ist die Beschaffenheit ihres Landbodens der Grund gewesen, weshalb dem japanischen Architekten niemals die lockenden Aufgaben, niemals die gigantischen Vorbilder vor Augen standen, die seinen Sinn zu einer wuchtigen Kunst hätten erziehen können.

Ob der Boden eines Landes mit erratischen Blöcken besäet ist, ob er ein weiches Weideland ist, ob über das Land hin der Höhenrauch der Moorländer zieht oder die Ausdünstung des Salzmeeres, die Staubatmosphäre des Sandsteingebirges oder die reine Luft der Basaltfelsen, das erscheint für die Entwicklung der Kunst des Landes sehr gleichgültig, ist es aber keineswegs. Denn der Charakter der Umwelt, in der er groß wird, prägt sich in die Seele des Künstlers.

Mit Recht hat man darauf aufmerksam gemacht, was Böcklin dem Eindruck der Baseler Jurahöhen verdankt, die er seit frühester Jugend häufig durchwandert. „Gipfel und Hochweiden des Jura sind wasserarm, aber die bescheidenen und seltenen Bächlein von oben bis unten in strotzendes Blumen- und Blattwerk eingebettet. Die Bäche reißen unten steilwandige Schluchten in den Fels. Das Eigenste aber sind die einsamen, von Faltern funkelnden Waldwiesen und namentlich die schmalen, verträumten Quertälchen. Der Jura ist still und verträumt, aber er ist klar und sonnig. Der Jura besitzt energische Lokal-

farben. Und da er sie häufig in großen Flächen beisammen hat, so zeigt er auch sehr entschiedene Kontraste."*)

Es braucht keines weiteren Wortes. Man spürt genugsam, daß Böcklins Kunst in der Tat mit dem Lande seiner Jugend zusammenhängt, wie zahlreich und wie stark auch spätere Zuströme auf seine Kunst gewirkt haben mögen.

Und wenn wir nun hören, daß die Deutschen vor langen Zeiten ein Waldvolk gewesen seien, daß zu den Zeiten des Tacitus von Norden nach Süden und von Osten nach Westen schier undurchdringlich die Wälder sich dehnten, so müßten wir eigentlich annehmen, daß solche Beschaffenheit der Heimat nicht bedeutungslos für die Entwicklung der Deutschen und für ihre Kunst sein konnte. Man mußte mit dem Walde kämpfen, ihm das Weideland, das Kornland abringen, aber man genoß doch auch die mannigfaltigen Gaben des Waldes, den reichen Wildstand, den Schutz gegen die Unbilden des Wetters und all die heimliche Poesie seines Dämmerlichtes. Mußte da nicht früh die Liebe zum Wald groß wachsen und sich in der Kunst offenbaren?

Wenn wir uns aber unter den frühesten Erzeugnissen deutscher Hände umsehen, dann finden wir merkwürdigerweise nichts, das von Pflanzen und Bäumen erzählte. Während wir überall im Orient — und zwar schon in frühester Zeit — Blumen und Bäume dargestellt finden. Wir finden z. B. auf einem assyrischen Basrelief, das einen Teppich wiedergibt, stilisierte Lotosblumen und Lotosknospen in reichem Wechsel mit Lebensbäumen und Blütenrosetten dargestellt, wir finden auf alten persischen Teppichen Blumen, Bäume und Tiere des Waldes. Im Norden Europas finden wir nichts Derartiges, sondern nur seltsame Verschnürungen phantastischer Drachen. Wie erklärt sich das?

Es erklärt sich daraus, daß im Süden der Baum, der umfriedigte Garten inmitten endloser Wüsten und Einöden ganz anders auf die Vorstellung des Künstlers wirkte.

Im Norden war man des Besitzes von Baum und Wald und allem Zubehör so sicher, daß man an eine Darstellung so lange nicht dachte, als diese Dinge alltäglich und doch nicht sonderlich wertvoll erschienen. Erst in den Zeiten, da man

*) Adolf Frey, a. a. O. S. 35 f.

in die Städte zog, und der Wald mehr und mehr in die Ferne rückte, kam die natürliche Liebe zum Wald auch äußerlich zum Ausdruck.

Von diesen Zeiten an aber ist der Wald den Künstlern eine unerschöpfliche Fundgrube geblieben. Man denke nur an die Ornamentik der späten Gotik und verfolge den Weg weiter bis zu unseren heutigen Malern des Waldes. Kein Volk hat die Poesie des Waldes so oft und so trefflich besungen, im Lied, im Märchen, im Bild, wie eben das deutsche Volk.

Das alles sind Einflüsse von einer so feinen, innerlichen Art, daß man bisweilen sehr scharf aufhorchen muß, um etwas von dem Hineinsickern solcher Bächlein in den Strom der Kunst zu hören. Es gibt aber auch einen Einfluß der umgebenden Natur, der durchaus äußerlicher Art zu sein scheint. Das ist der Einfluß, den die Materialien der jeweiligen Erdrinde, die natürlichen Erzeugnisse auf die Gestaltung der Kunst haben.

Es ist klar, daß die Bildhauerkunst sich anders entwickeln muß, wenn das Land dem Künstler Marmor, anders, wenn es ihm Sandstein zur Verfügung stellt; und ebenso ist es selbstverständlich, daß die Plastik eines holzreichen Landes ein anderes Aussehen haben wird als die Plastik eines Landes, das nur Granit zu bieten vermag. Die ägyptischen Götter- und Heroengestalten würden minder streng und starr gebildet sein, wenn die Künstler sie nicht in unendlich hartem Gestein hätten arbeiten müssen (Abb. 43). Der einheimische Kalkstein schien für Werke, die Ewigkeitsdauer haben sollten, nicht wiederstandsfähig genug und Marmor gab das Land dem Künstler nicht.

Wie ganz anders mußte sich eine Plastik gestalten, die — wie die griechische — für ihre Göttergestalten den leuchtenden, feinkörnigen, leicht und doch nicht all zu leicht zu bearbeitenden Marmor besaß, einen Stoff, der von innerem Leben sprühte und der eine sichere und doch leichte Hand bei der Bearbeitung verlangte!

Und wiederum: wäre die eingehende, liebevoll den ganzen Inhalt der Natur — von den Zweigen und Blumen bis zu den Wolken und Sonnenstrahlen — nachbildende Bildhauerkunst der deutschen Schnitzaltäre möglich gewesen, wenn Deutschland nicht den Reichtum an mächtigen Bäumen gehabt hätte, an dem leicht zu bearbeitenden Material des Holzes? (Abb 44.) Woran lag es, daß es im alten Ägypten keine Holzhäuser gab,



Abb. 43. Rhamses II. Granit. Turiner Museum. (Nach Photographie.)

und im alten Germanien keine Steinhäuser? Lediglich daran, daß Ägypten ein holzarmes Land und Germanien ein holzreiches Land war.

Ist es nötig, noch weiter zu gehen und darauf hinzuweisen, daß die ägyptischen Tempelsäulen konvexe Kannelierungen hatten, weil sie die Rohrbündel der ägyptischen Deckenträger imitierten, daß aber die griechischen Säulen konkave Kannelierungen zeigten, weil die dadurch hervorgebrachten stärkeren Schattenstriche die schweren Marmorsäulen schlanker erscheinen ließen? Man könnte unzählige charakteristische Züge im Wesen der verschiedenen Kunstübungen auf solche natürlichen Forderungen des zufällig vorhandenen Materials zurückführen.

Heute ist die Materialfrage anscheinend gegenstandslos geworden. Denn Norden und Süden, Ursprungsland und Verarbeitungsland sind durch Schiffahrtswege und Schienenstränge so eng zusammengezogen, daß heute nahezu überall jedes Material vom Künstler verarbeitet werden kann. In Berlin kann eine granitene Löwin gebildet werden, in Leipzig eine marmorne Venus, und nichts hindert, daß in Griechenland ein holzgeschnitztes Heiligenbild entsteht.

Aber das Verhältnis zwischen dem Material und dem Künstler hat sich durch die Versandmöglichkeit des Materials nicht geändert. Die Einflüsse, die das Material auf den Künstler ausübt, sind heute nicht minder groß als sie es damals waren, als das zufällige Vorhandensein eines einzigen Materials den Künstler in eine ganz bestimmte Richtung des Schaffens hineinzwang.

Und das eben ist ein Beweis dafür, daß der Einfluß in dieser Beziehung nicht nur äußerlicher, sondern auch sehr innerlicher Natur ist.



Abb. 44. Gottvater. (N. Matthäi, Holzplastik i. Schleswig-Holstein, v. Bordesholmer Altar Hans Brüggemanns. Eichenholz.)

Man schneidet anders in Holz als in Granit, und muß anders schneiden. Und das Modellierholz kann Dinge erlauben, die der Meißel nicht erlaubt.

Gewiß kann bisweilen die technische Geschicklichkeit eines Künstlers über die Eigenart seines Materials hinwegtäuschen, aber der rechte Künstler wird gerade suchen, die Eigenart des Materials so lebendig wie möglich zur Geltung zu bringen. Er wird je nach dem Gedanken, nach dem Empfindungsinhalt, den er einem Werk geben will, das Material wählen, und wird dann alles tun, um dem Material zu ermöglichen, alles zu sagen, was an Persönlichkeit im Material selber steckt. Das gilt von kunsthandwerklichen Dingen so gut wie von Werken des Meißels, des Pinsels, des Griffels. Ein Rodin wird niemals, wenn ihm daran liegt, die weichsten Schwellungen lebendigen Fleisches, alle Feinheiten der Epidermis zur Anschauung zu bringen, nach dem Holz der Eiche greifen, sondern nach dem feinkörnigsten, schimmerndsten Marmor; und der Künstler, der in der Gestalt eines Nilpferdes irdische Urkräfte verkörpern will, wird den Marmor von Carrara als ungeeignet erkennen und nach einem schweren Granitblock Umschau halten.

Und ist es anders auf den hundert anderen Gebieten der Kunst? Überall gilt der Satz, daß nur dann etwas Rechtes entstehen kann, wenn eine Arbeit ihren Zwecken und ihrem Stoff entspricht.

Je besser ein Material, die künstlerische Absicht und die Persönlichkeit des Künstlers zusammenklingen, um so besser

wird das erschaffene Werk sein. Daher kann die persönliche Technik eines Künstlers, von der oben die Rede war, niemals in einem Gegensatz zu der Technik stehen, die das Material seiner Wahl verlangt.

Ein Künstler, der mit Dürerscher Feinheit zu arbeiten liebt, wird niemals nach granitenen Blöcken für seine Kunst Verlangen tragen. Es sei denn, daß seine Künstlerschaft so reich und so vielseitig ist wie die Schöpferkraft der Natur.

Gerade dann aber wird der Künstler niemals einem Material eine Technik aufzwingen, die zu ihm nicht paßt, sondern er wird — je nach dem, was er ausdrücken will, — ein Material suchen, dessen Technik am besten zu seinen Absichten stimmt.

Max Klinger kann uns lehren, wie ein Künstler das macht. In der Kunst des Radierens zeigt er die subtilste Feinheit, nutzt die Eigenschaften der Kupferplatte bis zum letzten aus. In seinen großen Gemälden schafft er die monumentale Kunst einer gedankenvollen und doch zugleich architektonisch-dekorativen Wandbelebung, berücksichtigt alle Forderungen der großen Wandfläche, der Pinsel und der Palette. In seinem „Beethoven“ zeigt er ein bildhauerisches Materialgefühl von größter Vielseitigkeit, braucht den verschiedenartigsten Marmor je nach seiner Eigenart, verwendet die Bronze dort, wo kein Marmor das Gleiche ausdrücken könnte, Onyx und Elfenbein, wo jedes andere Material stören würde. Und so überall: Klinger läßt niemals den Marmor etwas sagen, was die Bronze besser sagen könnte, und niemals spricht er durch den Pinsel von Dingen, die mit der Radiernadel erzählt sein wollen.

So wird der Einfluß, den das Material auf die Kunst ausübt, in der Hand des großen Künstlers zu einem Mittel, die eigene künstlerische Persönlichkeit in ihrem ganzen Reichtum zu zeigen.

Hier stehen wir an dem Punkt, wo der Ring in seinen Anfang zurückkehrt. Alles, was an Einflüssen auf die Kunst wirkt, die Eigenart der individuellen Anlagen, die unzähligen Beziehungen der umgebenden Menschenwelt, die Bedingungen der natürlichen Umwelt, das Material, das dem Künstler aus der Erde entgegenwächst, alles dient dazu, den Künstler in seiner Künstlerschaft zu steigern, nicht aber ihn zum Sklaven fremder Mächte zu machen. Alle Einflüsse sind nur Zuflüsse,

die den Strom seiner künstlerischen Kraft stärker anschwellen lassen, vorausgesetzt, daß diese Kraft stark genug ist, um sie aufnehmen und mit sich fortführen zu können.

Insofern bedeutet allerdings doch die Künstlerpersönlichkeit für die Kunst alles. Aber sie erscheint jetzt nicht mehr als die selbstherrliche, auf dem Isolierschemel sitzende „Persönlichkeit", sondern als die Repräsentantin einer bestimmten Generation, eines bestimmten Volkes, durchtränkt mit dem ganzen Reichtum der Gedanken und Empfindungen, die durch die Zeit hindurchgehen, frisch gehalten durch den Erdgeruch des Bodens, auf dem sie steht.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Frauenleben. Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dr. Ed. Otto. Mit zahlreichen Abbildungen.

Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Fürstentum. Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Professor Dr. E. Hubrich.

Der Verfasser zeigt in großen Umrissen den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden verfassungsmäßigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der preußischen Verfassungsverhältnisse.

Geographie s. Entdeckungen; Japan; Kolonien; Mensch; Palästina; Polarforschung; Volksstämme; Wirtschaftsleben.

Geologie s. Erde.

Germanen. Germanische Kultur in der Urzeit. Von Dr. G. Steinhausen. Mit 17 Abbildungen.

Das Büchlein beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Geschichte (s. a. Entdeckungen; Frauenleben; Fürstentum; Germanen; Japan; Jesuiten; Kalender; Kriegswesen; Kunstgeschichte; Literaturgeschichte; Palästina; Rom; Städtewesen; Volksstämme; Wirtschaftsgeschichte). Restauration und Revolution. Von Dr. R. Schwemer.

Die Arbeit behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem traurigen Ende in der Mitte des Jahrhunderts.

Gesundheitslehre (s. a. Ernährung; Heilwissenschaft; Leibesübungen; Mensch; Nervensystem; Tuberkulose). Neun Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Professor Dr. H. Buchner. 2. Auflage, besorgt von Professor Dr. M. Gruber. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.

Unterrichtet in klarer und überaus fesselnder Darstellung über alle wichtigen Fragen der Hygiene.

Handwerk. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. Ed. Otto. Mit 27 Abbildungen auf 8 Tafeln. 2. Aufl.

Eine Darstellung der historischen Entwicklung und der kulturgeschichtlichen Bedeutung des deutschen Handwerks von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Heilwissenschaft (s. a. Gesundheitslehre). Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel, Badearzt in Gräfenberg.

[illegible]

Hilfsschulwesen. Vom Hilfsschulwesen. 5 Vorträge von Dr. B. Maennel.

[illegible]

Japan. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. Rathgen.

[illegible]

Strahlen (s. a. Licht). Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Professor Dr. R. Börnstein und Professor Dr. W. Marckwald.

Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertzschen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium), nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

Technik (s. a. Dampf; Eisenbahnen; Eisenhüttenwesen; Ingenieurtechnik; Metalle; Mikroskop; Wärmekraftmaschinen). Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht der Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik. Von Launhardt, Geh. Regierungs-Rat, Professor an der Technischen Hochschule zu Hannover. Mit vielen Abbildungen. 2. Auflage.

Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

Theater (s. a. Drama). Das Theater. Von Privatdozent Dr. Borinski. Mit 8 Bildnissen.

Zeigt bei der Vorführung der dramatischen Gattungen die dramatischen Dichter und Werke und deren Inhalte selbst reden.

Theologie s. Christentum; Jesuiten; Jesus; Palästina; Religionsgeschichte; Religiöse Strömungen.

Tierleben (s. a. Mensch und Tier). Bau und Leben des Tieres. Von Dr. W. Haacke. Mit zahlreichen Abbildungen im Text.

Zeigt das Tier als Glied der Naturordnung und lehrt uns zugleich Verständnis und Bewunderung für seine wunderbare [illegible].

——— Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Professor Dr. K. Kraepelin.

In großen Zügen eine Fülle merkwürdiger Erscheinungen der Organismen [illegible].

Tuberkulose. Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Gemeinfaßlich dargestellt für die Gebildeten aller Stände von Oberstabsarzt Dr. Schumburg. Mit zahlr. Abbildungen.

Unterrichtet uns über das Wesen und die Ursache der Tuberkulose und [illegible] die Lehre von der Bekämpfung derselben.

Turnen s. Leibesübungen.

Verfassung (s. a. Fürstentum). Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Sechs Vorträge von Professor Dr. E. Loening.

Beabsichtigt in gemeinverständlicher Sprache in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches einzuführen, soweit dies für jeden Deutschen erforderlich ist.

Verkehrsentwicklung (s. a. Eisenbahnen; Technik). Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Professor Dr. Walther Lotz.

[illegible]

Versicherung s. Arbeiterschutz.

Aus Natur u[...]

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., [...]

Volkslied. Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. 2. Aufl.

Handelt in [...] Darstellung vom Wesen und [...] deutschen Volksgesanges.

Volkstüm[...] [...] Landschaften. Das

[...] Bildern [...].

[...]bewegung; Japan; [...]

[...] die Chemie und [...] Richard

[...] für die [...]

[...] J. Scheiner.